اسلوب و معنی

اسلوبِ معنیٰ

ڈاکٹر اعجاز علی ارشد
صدر شعبۂ اردو، بی۔ این کالج، پٹنہ

اس کتاب کی اشاعت میں بہار اردو اکادمی کا مالی تعاون شامل ہے
کسی بھی قابل اعتراض مواد کی اشاعت کے لئے مصنف خود ہی ذمہ دار ہے

اشاعت اول : ۱۹۸۹ء
مطبع : پاٹلی پترا لیتھو پریس، پٹنہ۔۴
قیمت : پچاس روپے ۵۰/=

ملنے کے پتے :

- ڈاکٹر اعجاز علی ارشد۔ نفیس کالونی۔ باری پتھ۔ پٹنہ۔۶
- مکتبہ جامعہ لمیٹڈ۔ جامعہ نگر۔ نئی دہلی۔ ۱۱۰۰۲۵
- بک امپوریم۔ سبزی باغ۔ پٹنہ۔ ۸۰۰۰۰۴

ترتیب

عنوانات | صفحہ نمبر

انتساب

اپنی شریکِ حیات

شمشاد جہاں کے نام

ع کہ از چشمِ بد اندیشاں خدایت در اماں دارد

کتاب سے پہلے

"اسلوب و معنیٰ" میرے تنقیدی مضامین کا پہلا مجموعہ ہے۔ مجھے اپنے ان مضامین کے بارے میں کچھ زیادہ نہیں کہنا ہے۔ بس یہ بات قارئین کے سامنے ہونی چاہیئے کہ یہ مضامین کسی ایک زمانۂ تحریر سے تعلق نہیں رکھتے۔ ایسی صورت میں معیار و مزاج کی کچھ نہ کچھ تبدیلی لازمی اور فطری ہے۔

پیش نظر مضامین میں سے اکثر ہند و پاک کے مختلف رسالوں میں شائع شدہ ہیں اور چند غیر مطبوعہ بھی ہیں۔ لیکن مطبوعہ مضامین پر بھی میں نے نظر ثانی کی ہے کیونکہ بعض نئی تحریریں سامنے آئی ہیں اور پرانے مفروضات باطل ہو گئے ہیں۔ خصوصاً تحقیق کی دنیا میں تو ہر لمحہ کچھ نئی اطلاعات سامنے آتی رہتی ہیں یا پرانے خیالات کی تصحیح ہوتی رہتی ہے۔ ایسی صورت میں کتاب کے واحد تحقیقی مقالے "سہیل عظیم آبادی اور ان کی تحریریں: ایک تحقیقی جائزہ" میں کوئی کمی رہ گئی ہو تو اس کے لیے اہلِ نظر سے معافی کا

خواستگار ہوں۔ کلیم عاجز کی غزل گوئی پر میں تفصیل سے لکھنا چاہتا تھا۔
اس لیے شریک اشاعت مقالے کو ایک طویل مقالے کی تمہید سمجھنا چاہیے۔
مجھے ان مضامین سے متعلق کوئی خوش فہمی نہیں۔ میں نے ابتک
جو کچھ لکھا ہے اور جیسا لکھا ہے اس کی کوتاہیوں کی طرف توجہ دلانے کی
درخواست کرتا رہا ہوں۔ یہی درخواست ایک بار پھر اہلِ ذوق کے سامنے
پیش کر دیتا ہوں۔

۲۵ نومبر ۱۹۸۹ء

صدر شعبۂ اردو، بی۔ این کالج، پٹنہ

مولانا آزاد بحیثیت مفکر

کائنات اور اس کے متعلقات، پھر زندگی کے بارے میں یوں تو کبھی کبھی معمولی افراد بھی غور و فکر کرتے رہتے ہیں لیکن ایک مفکر متعلقہ رموز کو زیادہ گہرائی و گیرائی سے جاننے اور سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔ ایسے شخص کے لئے افکار و آرا کا محض اظہار ہی سب کچھ نہیں ہوتا بلکہ وہ کائنات اور زندگی کے بارے میں اٹھنے والے مختلف سوالات کو سمیٹ کے ان کا شافی جواب تلاش کرتا رہتا ہے۔ دلیل و برہان، مطالعہ، مشاہدہ اور تجربہ اس کی راہیں ہموار کرتے ہیں، تب وہ اظہار کی منزلوں سے گزرتا ہے اور مفکروں کی صف میں آکھڑا ہوتا ہے۔

مولانا ابوالکلام آزاد کائنات اور زندگی اور ان سے وابستہ شقوں سے براہ راست ٹکراتے رہے ہیں۔ مذہبی امور ہوں کہ تمدنی، ثقافتی ہوں کہ معاشرتی، معیشت کے مسائل ہوں کہ اخلاق و تہذیب کے۔ ادب و جمالیات کی قدریں ہوں کہ صحافت کے دائرے، ان سبھی معاملات پر ان کی نگاہیں مرکوز رہی ہیں۔ اور ہر معاملے میں ان کا سوچا سمجھا موقف رہا ہے۔ جسے بے باکی، تدبر اور منطقی استدلال کے ساتھ وہ اپنی نگارشات میں پیش کرتے رہے ہیں۔ یہ تو سبھی جانتے ہیں کہ مولانا بنیادی طور پر ایک بلند پایہ مفکر ہیں اور گرد و پیش کے ایسے مناظر و مظاہر بھی جنھیں دوسرے لوگ معمولی چیز سمجھ کر نظر انداز کر جاتے ہیں، ان کے لئے نہ صرف دعوتِ غور و فکر بنتے ہیں بلکہ انھیں وہ ایک وسیع اور عمیق مناظر خطاکر کے زندگی کی بعض اہم ترین حقیقتیں آشکار کرتے ہیں لیکن اس حیثیت سے مولانا کے

نقطہ ہائے نظر کی تفہیم اب بھی باقی ہے۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ کائنات اور زندگی کے باب میں ان کے تصورات پر الگ، الگ تفصیلی گفتگو کی جائے تاکہ ان کی مفکرانہ فطرت اپنے تمام تر خدوخال کے ساتھ ابھر جائے۔ مگر یہاں اس کا موقع نہیں ہے۔ اس لئے میں صرف اشاروں پر اکتفا کروں گا اور جہاں جہاں مثالوں کی ضرورت پڑے گی یا تو انھیں صرف نظر کروں گا یا اختصار کو راہ دوں گا۔

مولانا آزاد ہمارے وقت کے نابغہ تھے۔ ان کی فکر کا محور قرآن اور حدیث و فقہ کے باریک نکات کی تفہیم سے مرتب ہوتا ہے۔ کون نہیں جانتا کہ "ترجمان القرآن" حضرت مولانا کی ایسی کتاب ہے جس کی طرف اس زمانے میں ہی نہیں بلکہ ہر عہد میں بار بار رجوع کرنا پڑے گا۔ قرآن کریم کا گہرا مطالعہ یوں تو ہماری مستحسن روایتوں کا ایک اٹوٹ سلسلہ ہے لیکن ہم اس سے واقف ہیں کہ صرف "فاتحہ" کی تفسیر کے ضمن میں موصوف نے جتنے اور جیسے جیسے ہفت خواں طے کئے ہیں ان کی مثال ملنی مشکل بلکہ محال ہے۔ میں اگلی پچھلی تفاسیر کی اہمیت کم نہیں کرنا چاہتا، نہ تو ان سے "ترجمان القرآن" کا موازنہ و مقابلہ مقصود ہے۔ میری مراد صرف یہ ہے کہ قرآن کریم وہ کتاب ہے جس میں کائنات اور اس کے متعلقات کے اہم اور غیر اہم تمام معاملوں اور زندگی کے تمام پہلوؤں پر نہ صرف روشنی ڈالی گئی ہے بلکہ ہمیشہ کے لئے تمام مسائل حل کر دیے گئے ہیں۔ ایسے میں وہ شخص جو اس کے تمام رموز و نکات کی تفہیم کی سعی میں مصروف ہو اور اسکا مطالعہ دلیل و برہان کی راہوں سے گزرتا ہو تو پھر اسے ایک بلند پایہ مفکر بنانے میں کون سی شئے مانع ہو سکتی ہے۔ یہاں اس کا اظہار کیا جا سکتا ہے کہ مولانا کے ترجمہ کے ترجمان سے بعض شبہات بھی پیدا ہوئے، نکتہ چینیاں بھی ہوئیں اور ان کے عقیدے پر حملے بھی کئے گئے لیکن اس باب میں حضرت نے غلام رسول مہر، حکیم سعد اللہ، مولانا ثناء اللہ

وغیرہ کے تمام جو مکاتیب لکھے ہیں وہ شبہات کا نہ صرف ازالہ کر دیتے ہیں بلکہ دین و مذہب سے متعلق مولانا کے موقف اور اس سے پیدا ہونے والے تمام سوالوں کا جواب بھی مل جاتا ہے۔ تفسیر سورۂ فاتحہ کی اشاعت کے فوراً بعد بعض جلد باز لوگوں کو گمان ہوا کہ مولانا ایمان باللہ اور بالآخرت کو کافی سمجھتے ہیں۔ پھر ان کے سلسلے سے بعض دوسرے شکوک ابھرے۔ مولانا نے ان شبہات کا جتنی صفائی سے ازالہ کیا وہ اپنی مثال آپ ہے لکھتے ہیں:

"...... قرآن نے بے شمار مقامات پر یہ بھی بتلا دیا ہے کہ ایمان باللہ کی تفصیل کیا ہے اور نہ صرف ایمان بالرسل بلکہ ایمان بالکتب و بالملائکہ و بالیوم الآخر اس میں داخل ہے۔ اور اسی لئے جب کبھی ایمان اور عمل کہا جائے گا تو ایمان سے مقصود یہی ایمان ہوگا نہ کہ کوئی دوسرا ایمان اور عمل سے مقصود وہی اعمال ہوں گے جنھیں اس نے عمل صالح قرار دیا ہے۔ اتنا ہی نہیں بلکہ عدم تفریق بین الرسل بھی اس میں داخل ہے اور کوئی ایمان بالرسل جو تفریق بین الرسل کے ساتھ ہو، قرآن کے نزدیک ایمان نہیں۔ وہ کہتا ہے کہ اس زنجیر کی ایک کڑی کا انکار سب کا انکار ہے...... بہ حیثیت مسلم ہونے کے ہم اس کے سوا کیا کہہ سکتے ہیں کہ اصل دین توحید ہے۔ یہ تو بہرحال کہنا ہی پڑے گا۔ اس تیرہ سو برس کے اندر اصل دین کے باب میں جو کچھ لکھا گیا ہے اس کے سوا کچھ نہیں۔" (میرا عقیدہ ص۱۵)

مولانا سے اسلام کے نظام عبادت کے بعض پہلوؤں پر سوالات کیے گئے تھے۔ ان سوالوں کا جواب بھی ان کے لیے قرآن ہی سے مرتب کیا تھا۔ سوال یہ تھا کہ کیا قرآن اصل دین سے شرع و منہاج کو الگ کرتا ہے اور کہتا ہے کہ جو کچھ اختلاف ہوا شرع میں ہوا نہ کہ اصل دین میں۔ مولانا فرماتے ہیں کہ ہمارا اعتقاد یہ نہیں ہے کہ حضرت موسیٰ

رہا ہے۔ ان کا ادبی جمالیاتی رد یہ بھی ان ہی باتوں سے تعمیر ہوا ہے۔ وہ زندگی کو فعال اور متحرک دیکھنا چاہتے تھے، خوبصورتی اور حسن کے ساتھ۔ اس باب میں دوسری تصنیفات کے علاوہ "غبارِ خاطر" کا خاص طور پر مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔ یہاں میں صرف ایک مثال چڑیا اور چڑے کی کہانی سے دیتا ہوں۔ بظاہر یہ ایک غیر اہم سا قصہ معلوم ہوتا ہے لیکن اس کی حقیقت اس وقت آشکار ہوتی ہے جب مولانا اس کے پردے میں نہ صرف حرکت و عمل کا فلسفہ بلکہ قوتِ عمل کے ارتقائی سفر کی پوری کہانی پیش کر دیتے ہیں۔ مولانا کے پیشِ نظر چڑیا کا ایک ننھا سا بچہ ہے جو ماں کے بار بار سکھانے اور ہمت دلانے کے باوجود اڑنا نہیں سیکھتا لیکن ایک وقت ایسا آتا ہے جب یک بیک اس میں خود اعتمادی پیدا ہو جاتی ہے اور وہ فضا کی بیکراں وسعتوں میں غائب ہو جاتا ہے۔ مولانا اس معمولی سے واقعہ کو ایک اہم فلسفۂ حیات کا روپ دے دیتے ہیں۔ پورے قصے کا یہ آخری حصہ ملاحظہ ہو :

"...... جوں ہی اس کی سوئی ہوئی خودشناسی جاگ اٹھی اور اسے اس حقیقت کا عرفان حاصل ہو گیا کہ میں تو اڑنے والا پرند ہوں، اچانک قالبِ بے جان کی ہر چیز از سرِ نو جاندار بن گئی ...... چشم زدن کے اندر جوشِ پرواز کی ایک برقی دوڑ تڑپ نے اس کا پورا جسم ہلا کر اچھال دیا اور پھر جو دیکھا تو درماندگی اور بے حالی کے سارے بندھن ٹوٹ چکے تھے اور مرغِ ہمت، عقاب وار فضائے متناہی کی لا انتہائیوں کی پیمائش کر رہا ہے۔ گویا بے طاقتی سے توانائی، غفلت سے بیداری، بے پروائی سے بلند پروازی اور موت سے زندگی کا پورا انقلاب چشم زدن میں ہو گیا۔ غور کیجئے تو یہی ایک چشم زدن کا وقفہ زندگی کے پورے افسانے کا خلاصہ ہے۔"

(غبارِ خاطر ص ۲۳۲)

مجموعی طور پر ایک مفکر کی حیثیت سے مولانا نے قرآن کریم اور حدیث کی بنیادوں پر زندگی کی تعمیر کا نقشہ مرتب فرمایا ہے۔ ویسے تو زندگی کے مختلف پہلوؤں سے متعلق ان کا نقطۂ نظر تفصیل کے ساتھ ان کی تمام نگارشات میں پھیلا ہوا ہے لیکن اپنے مطالعے کی روشنی میں جو امور انھیں بے حد اہم نظر آئے انھیں ایک مینی فیسٹو یا ڈکلریشن کے طور پر انھوں نے اپنے معتقدوں کے سامنے پیش کیا، اور اس کے مطابق عمل کرنے کی تاکید فرمائی۔ یہ پانچ نکاتی اعلان نامہ نہ صرف انسان کے مذہبی و روحانی سفر کے لئے مفید ہے بلکہ تمام معاشرتی، تمدنی اور دوسرے احوال پر حاوی ہے اور زندگی بسر کرنے کا گر سکھاتا ہے۔ اس کے نکات درج ذیل ہیں:

(الف) [وہ] ہمیشہ نیکی کا حکم دیں گے، برائی کو روکیں گے، صبر کی وصیت کرینگے۔

(ب) اس دنیا میں ان کی دوستی ہوگی تو اللہ کے لئے اور دشمنی ہوگی تو اللہ کے لئے۔

(ج) سچائی کے راستے میں وہ کسی کی پرواہ نہیں کرینگے اور خدا کے سوا وہ کسی کے ڈر سے نہیں ڈریں گے۔

(د) وہ اللہ اور اس کی شریعت کو دنیا کے سارے رشتوں، ساری نعمتوں اور ساری لذتوں سے زیادہ محبوب رکھیں گے۔

(ہ) شریعت کے ہر حکم کی اطاعت بجا لائیں گے جو ان تک پہونچایا جائے گا۔

ان نکات کا بغور مطالعہ دو باتوں کا احساس دلاتا ہے۔ ایک تو یہ کہ اکل حلال کا مسئلہ ہو یا مزدوری لینے اور دینے کا، رشتے ناطے کی نوعیت ہو یا اس سے علیحدگی کی صورت، صحافت کا دائرہ ہو یا میدانِ سیاست ان تمام امور پر یہ اعلان نامہ محیط ہے۔ دوسرے یہ کہ مولانا نے وہی راست باتیں سامنے لائی ہیں جو قرآن و حدیث یا فقہ کی کتابوں میں تفصیل سے ملتی ہیں اور جن کی بنیاد پر اسلام کو ایک مکمل نظام حیات کی شکل میں سمجھا اور

بڑھتا جا رہا ہے۔ اس لحاظ سے مولانا کی فکر بنیادی طور پر مذہبی کہی جا سکتی ہے۔

آخر میں مولانا کی سیاسی فکر کا میں چند جملوں میں الگ سے ذکر کرنا چاہوں گا۔ مولانا کے بیانات سے یہ ظاہر ہے کہ وہ سیاسی معاملات میں بھی مذہب ہی سے رہنمائی حاصل کرتے رہے ہیں۔ اس سلسلے میں ان کے صرف دو بیانات پیش کرنے کا دل چاہتا ہے۔ "الہلال" میں جب سیاسی بحثوں کا سلسلہ دراز ہوا اور سیاست کے رموز و نکات پر مولانا نے مذہبی حوالوں سے روشنی ڈالنی شروع کی تو ایک قاری نے انھیں سیاسی اور مذہبی مباحث کو ایک دوسرے سے الگ رکھنے کا مشورہ دیا۔ مولانا نے اس مشورے کے جواب میں لکھا کہ ہم نے تو سیاست بھی مذہب ہی کی روشنی میں سیکھی ہے اور دین و سیاست میں تفریق کے کبھی قائل نہیں رہے کیونکہ ہمارا دین ہی ایسا ہے جو حیات و کائنات کے تمام پہلوؤں پر حاوی ہے۔ مولانا کے طویل بیان کا یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

"انسانی اعمال کی خواہ کوئی شاخ ہو ہم تو اسے مذہب کی نظر سے دیکھتے ہیں۔ ہمارے پاس اگر کچھ ہے تو قرآن ہی ہے، اس کے سوا ہم اور کچھ نہیں جانتے۔ ساری دنیا کی طرف سے ہماری آنکھیں بند ہیں اور تمام آوازوں سے کان بہرے ہیں۔ اگر دیکھنے کے لئے روشنی کی ضرورت ہے تو یقین کیجئے کہ ہمارے پاس تو سراج منیر کی بخشی ہوئی ایک ہی روشنی ہے، اس سے ہٹا دیجئے گا تو بالکل اندھے ہو جائیں گے۔" مولانا کے اس نقطۂ نظر کی ایک اور مثال تقسیم بنگال کے تنازعے سے متعلق ان کے مضمون "القسطاس المستقیم" میں دیکھی جا سکتی ہے۔ مضمون کے آخر میں انھوں نے مسلمانوں کو واضح طور پر یہ اشارہ دیا ہے کہ وہ اپنی سیاسی جدوجہد کو بھی مذہبی قوانین کے مطابق آگے بڑھائیں۔ یہاں یہ نکتہ بھی قابل غور ہے کہ عام طور سے ان کے سیاسی طرز عمل کو حکومت الٰہیہ کے قیام سے

متعلق ان کے بعض ابتدائی نظریات سے متصادم سمجھا جاتا ہے۔ اس بارے میں میرا یہ خیال ہے کہ مولانا ملک کی آزادی کو حکومت الٰہیہ کے قیام کی پہلی منزل سمجھتے تھے، کیونکہ آزادی کے بغیر کسی بھی مثالی حکومت کا کوئی بھی تصور کامیاب نہیں ہو سکتا۔ اسلام کی پوشیدہ قوتوں پر انہیں مکمل اعتماد تھا اور وہ محسوس کرتے تھے کہ ایک آزاد ماحول اور تمدن میں اسلام کے متحرک، جاندار اور فعال نظریات دوسرے تمام نظریوں کے مقابلے میں اپنی برتری خود ثابت کر دیں گے۔ یہ مولانا کی بدنصیبی تھی کہ آزادئ ہند کے ساتھ ہی تقسیم ہند کا واقعہ رونما ہوا اور اس کے بعد حالات اس طرح بدل گئے کہ مولانا اپنے اس خیال کی عملی صورت نہ دیکھ سکے لیکن میں اس سلسلے میں ایک قدم آگے بڑھ کر یہ کہنا چاہوں گا کہ اگرچہ تقسیم ملک کے بارے میں مولانا کا محمد علی جناح سے نظریاتی اختلاف رہا اور مولانا دو قومی نظریے کے کبھی حامی نہ بن سکے لیکن تقسیم کے بعد وہ ایک کمزور پاکستان کے بھی اسی طرح خلاف رہے جس طرح قیام پاکستان کے مخالف تھے۔ اس کی وجہ شاید یہی ہو کہ وہ اللہ کی کتاب کے حوالے سے سمجھتے تھے کہ ؎

ہر ملک ملکِ ماست کہ ملکِ خدائے ماست

اردو افسانہ اور علامت

علامت نگاری اب اردو میں خاصی معروف ہو چکی ہے اس لئے اس کے حدود اور مفہوم کی وضاحت زیادہ ضروری نہیں معلوم ہوتی۔ یہ بات بھی اکثر لوگوں کو معلوم ہے کہ علامتیں مختلف صورتوں میں جلوہ گر ہوتی ہیں J. A. Cuddon نے ان صورتوں پر روشنی ڈالتے ہوئے A dictionary of Literary terms میں لکھا ہے :

"As far as particular objects are concerned, this kind of Symbolism is often private and personal. Another kind of Symbolism is known as the transcendental. In this kind concrete images are used as symbols to represent a general or universal ideal world of which the real world is a shadow"

گویا علامتوں کی ایک صورت تو آفاقی یا universal ہوتی ہے اور ایسی صورت میں علامتوں کے مفاہیم نہ صرف متعین ہو جاتے ہیں بلکہ اکثر لوگوں کے علم میں ہوتے ہیں۔ دوسری صورت وہ ہوتی ہے، جسے ہم ذاتی یا شخصی کہہ سکتے ہیں اور اس صورت میں علامتوں کا مفہوم عام نہیں بلکہ نامعلوم ہوتا ہے اور تخلیق کار کے ذہن میں محفوظ رہتا ہے۔ ایک تیسری صورت آرکی ٹائپی ہوتی ہے جو اجتماعی لاشعور کا نتیجہ ہوتی ہے۔ ان تینوں صورتوں کی تخلیق کا بنیادی سبب یہی ہے کہ زندگی کی طرح تخلیقی قوت بھی "برہنہ حرف نہ گفتن" کی طرف مائل رہی ہے۔ اس لئے جیسے جیسے تجربے اور مشاہدے کی نوعیت پیچیدہ ہوتی جاتی ہے، علامت شاعری سے ہوتے ہوئے نثر کی طرف قدم بڑھاتی ہے۔ ہوتا یہ ہے کہ شاعری کے اثرات لازمی طور پر نثر پر بھی پڑتے ہیں۔ خصوصاً وہ نثر جو شاعری کی طرف بڑھنا چاہتی ہے، اس کے لئے شاعری کے اثرات قبول کرنے میں دیر نہیں لگتی۔ یہی وجہ ہے کہ بعض نثر نگار اپنے تخلیقی رویئے کے سبب شعرا کی صف میں چلے جاتے ہیں۔ اور اگر انھیں عمومی نثر نگاروں کی بزم میں بٹھانے کی کوشش کی جائے تو بالکل اجنبی معلوم ہوتے ہیں۔

اردو میں بھی جب علامت کی طرف توجہ بڑھی تو نثر میں لکھنے والے فن کاروں نے عام طور پر علامت کی طرف بڑھنے میں آسودگی محسوس کی۔ یہ آسودگی ایک تو اس احساس کا نتیجہ تھی کہ ان کے پیچیدہ تصورات، خیالات، تجربات اور مشاہدات اکہرے یا سیدھے الفاظ میں یک رخے معنی میں اسیر ہو کر بے جان ہو سکتے تھے۔ دوسرے ان کے تخلیقی عمل کا بھی یہ تقاضہ تھا کہ وہ معنی کے اکہرے پن پر اکتفا نہ کریں بلکہ اپنے بیان، تحریر یا تخلیق کو مفہوم کی جہتوں کے اعتبار سے وسیع تر کر دیں۔ مختلف اصناف نثر سے تعلق رکھنے والے تمام فن کاروں کے لئے تو خیر یہ ممکن نہ تھا کہ وہ علامت کے پیچ وخم

سے گزر سکیں کیونکہ اس کا گہرا تعلق ابہام سے بھی ہے۔ یہ صورت انشائیہ میں پیدا نہیں ہو سکتی تھی، نہ ہی تنقیدی نگارشات اس رویّے کی متحمل ہو سکتی تھیں۔ علمی اور تدریسی پس منظر رکھنے والے مضامین بھی اس کی خو نہیں اختیار کر سکتے تھے اور ادبِ لطیف میں بھی اس کی گنجائش کم تھی لیکن افسانوں، ناولوں اور نثری ڈراموں میں علامت کی نمو کے امکانات بہت زیادہ تھے۔ چونکہ افسانہ نگاروں کی صنف شاعروں کی صف سے قریب سمجھی جاتی ہے۔ لہٰذا ان لوگوں کے لئے فطری امر تھا کہ وہ اپنی تخلیقات کو علامت کے رویے سے ہمکنار کرتے۔ مجھے اردو افسانے میں علامت کے برتاؤ کی کوئی تاریخ نہیں مرتب کرنی ہے کیوں کہ یہ عمل خاصا وسیع اور دقّت طلب ہے، مگر علامت کے بعض ایسے جوہروں کی نشاندہی میرا مقصد ہے جو اردو افسانے میں تیزی سے جگہ بناتے جا رہے ہیں۔

اردو افسانے کے تدریجی ارتقا کو ذہن میں رکھا جائے تو یہ واضح ہو جائے گا کہ علامت اس وقت بھی اس صنف میں اپنا قدم جما رہی تھی جب اس کا چلن عام نہ تھا۔ یوں تو ترقی پسندی علامت کے خلاف سینہ سپر رہی ہے۔ لیکن اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں ہے کہ علامت کے رویّے سے بھرپور افسانے ترقی پسندی کے دور میں ہی منٹو اور کرشن چندر نے لکھے۔ جنس سے منٹو کا شغف معلوم و معروف ہے اور اس کے دوسرے افسانوں کی طرح "پھندنے" کا موضوع بھی یہی ہے، مگر یہ افسانہ جنسی دباؤ کی ایک شدید کیفیت کی پیشکش کے باوجود علامت کے کئی پہلو اپنے اندر رکھتا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ اس میں قصّے کی ڈور کہیں کہیں الجھ بھی جاتی ہے لیکن اندازِ بیان بہرحال علامتی ہے۔ بلیاں، نارنگیاں، انڈے دینے والی مرغیاں، عورتیں اور ازار بند وغیرہ ساری چیزیں جنس کی علامت کے طور پر ابھرتی ہیں۔ منٹو جنسی جذبات و کیفیات کے عمل اور ردِ عمل کو پہلی بار علامتی انداز

میں پیش کرتا ہے اور لطف یہ ہے کہ انفرادی طور پر کوئی ایک شئے دوسری شئے کے مترادف
یا متبادل کے طور پر سامنے نہیں آتی یہیں پر کرشن چندر کے افسانے "مردہ سمندر" کا
میں خاص طور پر ذکر کرنا چاہوں گا کیونکہ یہ ایک ترقی پسند کے قلم سے نکلا ہوا علامت
پر مبنی افسانہ ہے اور جو بیانیہ کی تکنیک میں لکھا گیا ہے۔ میں ذاتی طور پر یہ سمجھتا ہوں کہ
"مردہ سمندر" اردو کے اولین علامتی افسانوں میں ایک ہے۔ یہ افسانہ سب سے پہلے
ماہنامہ "صنم" پٹنہ کے افسانہ نمبر (۱۹۶۰ء) میں اشاعت پذیر ہوا۔ اگر بعد کے شماروں
کی ورق گردانی کی جائے تو یہ اندازہ لگانا مشکل نہ ہوگا کہ اس افسانے پر کیسی کیسی نکتہ
چینیاں ہوئیں۔ سب سے پہلا وار تو اس کے مفہوم کے سلسلے میں اس کے خالق پر
ہوا کچھ لوگوں نے اس سے انکار کیا کہ یہ افسانہ کرشن چندر کا لکھا ہوا ہے اور کچھ لوگوں
نے یہ خیال ظاہر کیا کہ یہ افسانہ لایعنی ہے اور محض ٹھٹھول یا مذاق کی خاطر کرشن چندر نے
اسے افسانہ کہہ کر شائع کروا دیا ہے لیکن حقیقت امر بالکل مختلف تھی "مردہ سمندر"
وہ پہلا علامتی افسانہ تھا جس میں بے یقینی' زندگی کی بزمردگی' اس کی بے معنویت اور
قدروں کے انہدام کی کہانی پیچیدہ تخلیقی رویے سے دوچار ہو کر سامنے آئی تھی۔ کہا
جا سکتا ہے کہ ترقی پسندی کو ان باتوں سے کبھی سروکار نہیں رہا اور "مردہ سمندر" میں عام
زندگی کا عکس نہیں ہے بلکہ تحکمانہ، جابرانہ، آمرانہ اور تشدد پر مبنی نظام حیات، جسے
بورژوائی نظام حیات سے تعبیر کر سکتے ہیں' اس کے خلاف بالواسطہ انداز میں اپنے
رویے کا اظہار ہے۔ چلیے یہی سہی۔ دراصل یہی علامت ہے، کیونکہ اس افسانے میں
کرشن چندر کہیں FIX نہیں ہوتا۔ مردہ سمندر' تاش کا پتہ اور تاش کے کھلاڑی ایک
نوع کی شخصی علامتیں ہیں، جن کا مفہوم واضح اور متعین نہیں ہے۔ نتیجے کے طور پر افسانے
کی رینج خاصی وسیع ہوگئی ہے اور "مردہ سمندر" ابعاد معنی کے لحاظ سے اب تک نئی نئی تفہیمی

دادیلات سے گزر رہا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ تجربے اور مشاہدے کی نوعیت جب علامت کا جولا پہن لیتی ہے تو ہر لفظ ایک جہانِ معنی سے ہمکنار ہو جاتا ہے۔ ایسے میں "مردہ سمندر" میں ان امور کے علاوہ جن کا ذکر میں نے ابھی کیا ہے، اور بھی پہلو سامنے آئیں تو یہ غیر فطری نہیں ہے کیونکہ علامت کا رویہ اختیار کرنے والے فن کار کا تناظر اتنا وسیع اور اتنا لچک دار ہوتا ہے کہ اس کے پیچھے آنے والے مفہوم کا احاطہ کرنا آسان نہیں ہوتا اور لوگ اپنے اپنے طور پر مفاہیم کی دنیا آباد کرنے میں مسرت محسوس کرتے ہیں۔

کرشن چندر کے "مردہ سمندر" یا منٹو کے "پھندنے" کے علامتی اوصاف کو الگ کیجئے تو پھر وہ افسانے سامنے آئیں گے جو ابھی ابھی لکھے جا رہے ہیں اور جن کی بنا پر ہی اردو افسانے میں علامت کی تفہیم کا عام سلسلہ شروع ہوا ہے۔ ۱۹۶۰ء کے بعد ایسے افسانوں کی تخلیق کا سلسلہ تیز ہوا ہے اور اب ایسے افسانوں کی خاصی تعداد ہمارے ادب میں موجود ہے۔ اس لئے کہ ہر نیا افسانہ نگار شاید حالات کے دباؤ کے تحت یہ محسوس کر رہا ہے کہ عام بیانیہ افسانے جن میں معنی کی تہ داری نہ ہو وہ زمانے کی چیز نہیں سمجھے جائیں گے۔ شاید اسی لئے وہ اپنے طور پر علامت کی طرف بھاگ دوڑ کر رہا ہے۔ مجھے ابھی اس سے بحث نہیں کہ اس طرح لکھے جانے والے کتنے ہی افسانے لایعنی اور بے معنی سے ہیں کیونکہ ان کے لکھنے والے علامت کے مطالبات سے واقف نہیں ہیں، نہ ہی اس کے کیف و کم سے بخوبی واقف ہیں لیکن چند ایک افسانہ نگاروں کے بارے میں یہ بات نہایت وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ وہ علامتی ادب کے مفہوم سے آشنائی کے بعد ہی ایسی تخلیقی صورت سے اپنا رشتہ استوار کر رہے ہیں۔ میرا خیال ہے کہ ایسے افسانہ نگاروں میں سریندر پرکاش کی ایک جگہ ہے کیوں کہ انھوں نے بڑے اعتماد سے بعض نئے امکانات کے افسانے تخلیق کئے ہیں۔ "دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم"

یا "بُدھو شنک کی موت"، ان کے علامتی افسانے کی حد میں مقرر نہیں کرتے بلکہ "بجوکا" جیسا
افسانہ بھی ان کی علامت کے پیچ و خم کو ظاہر کر رہا ہے۔ میں نے ترقی پسندی کے دور
کے "مردہ سمندر" اور "پھندنے" کا ذکر کیا ہے۔ اب "بجوکا" میں ان کی نئی تاویلات دیکھئے
"گئودان" کے کردار ہوری سے کون واقف نہیں لیکن اس ہوری کی نئی تشکیل "بجوکا"
میں ہو رہی ہے۔ افسانے کے قوام میں وہ اسپرٹ موجود ہے جو گئودان کی اسپرٹ رہی
ہے۔ مگر کسان تو سدا کا مفلس ہے۔ اسے اپنی نگرانی تو کبھی کرنی ہی نہیں آئی۔ نہ ہی
اسے اپنی مختصر سی پونجی کا بچاؤ کرنا آیا۔ چنانچہ خود ہوری کے کھیت کا نیا نگہبان،
جسے اس نے خود ہی اپنے کھیتوں کی رکھوالی کے لئے بنایا تھا اور اپنے ہاتھوں سے
کھیت میں کھڑا کیا تھا، یکایک جاندار بن جاتا ہے۔ اس کے ہاتھ میں از خود درانتی
آجاتی ہے اور فصل کٹنے پر وہ خود کو بڑے اعتماد، طاقت، حوصلے اور مسرت کے ساتھ
فصل کے چوتھائی حصے کا حق دار قرار دیتا ہے۔ پنچایت بھی اس کی طاقت اور اہلیت
سے خائف ہے اس لئے فیصلہ اس کے ہی حق میں ہو جاتا ہے۔ چنانچہ اب ہوری کو کسی
پر اعتماد نہیں۔ Intruder بہر حال Intruder ہوتا ہے، خواہ وہ بیجان
ہی کیوں نہ ہو۔ اس کی دخل اندازی کا اور کوئی علاج نہیں اس لئے ہوری اپنے آپ
کو ہی "بجوکا" بنانا چاہتا ہے، کسی اور کو نہیں تاکہ اس کی فصلیں اسی کی رہیں، کسی اور کی
نہ ہو جائیں۔ افسانے کا مزاج اور آہنگ ایسا ہے کہ اس سے کتنے ہی مفاہیم وابستہ
کئے جا سکتے ہیں اور سچ تو یہ ہے کہ ہر معنی اپنے آپ میں اتنا اہم ہوگا کہ آسانی سے رد
نہیں کیا جا سکے گا۔ علامت کا مطالبہ بھی یہی ہے۔ ایسے رویّے کے علمبردار واقف ہیں
کہ کس طرح "ضمنیات" اسلاف کے تخلیق کردہ کردار آرکی ٹائپی طور پر نہیں بلکہ نجی
علامات بن کر نئے لبادے میں معنی کے نئے افق کی تعمیر کے لئے بروئے کار لائے جاتے

ہیں۔ اس کی اعلیٰ مثال" بولی کسس "ہے اور ادنیٰ مثال" بجوکا "۔ اس افسانے کے اختتامی سطر ملاحظہ ہوں :

"۔۔۔ سنو۔۔۔ یہ شاید ہماری زندگی کی آخری فصل ہے۔ ابھی ہل کھیت سے کچھ دوری پر ہے۔ میں تمہیں نصیحت کرتا ہوں اپنی فصل کی حفاظت کے لئے کبھی "بجوکا" نہ بنانا۔۔۔ اگلے برس جب ہل چلیں گے، بیج بویا جائے گا اور بارش کا امرت کھیت میں سے کونپلوں کو جنم دے گا، تو مجھے ایک بانس پر باندھ کر کھیت میں کھڑا کر دینا۔۔۔ بجوکا کی جگہ پر۔۔۔ میں تب تک تمہاری فصلوں کی حفاظت کروں گا جب تک ہل آگے بڑھ کر کھیت کی مٹی کو نگل نہیں لے گا اور تمہارے کھیتوں کی مٹی بھری نہیں ہو جائے گی۔۔۔ مجھے وہاں سے ہٹانا نہیں، وہیں رہنے دینا تاکہ جب لوگ دیکھیں تو انہیں یاد آئے کہ بجوکا بے جان نہیں ہوتا۔ آپ سے آپ اسے زندگی مل جاتی ہے اور اس کا وجود اسے دراتی تھما دیتا ہے۔ اور اس کا فصل کی ایک چوتھائی پر حق ہوتا ہے۔۔۔ ہوری نے کہا اور پھر آہستہ آہستہ اپنے کھیت کی طرف بڑھا۔ اس کے پوتے اور پوتیوں نے اسے ایک بانس سے باندھنا شروع کیا اور باقی سب لوگ یہ تماشا دیکھتے رہے۔ بجوکا نے اپنے سر پر رکھا ٹوپا اتار کر سینے کے ساتھ لگا لیا اور اپنا سر جھکا دیا۔۔۔"

اب اس افسانے کی دوسری سطح یعنی زبان کی علامت پر غور کیجئے تو یہ بات واضح ہو جائے گی کہ جو الفاظ استعمال کئے گئے وہ تو بالکل سامنے کے ہیں، لیکن معنویت بالکل الگ ہے۔ افسانے کی طلسمی فضا، واقعے کی سنسنی خیزی کی وجہ سے نہیں بلکہ پرانے لفظوں میں نئی روح پھونکنے کے باعث ہے۔ یہ وہ تیور ہے جسے سمجھے بغیر کوئی علامتی افسانہ لکھا ہی نہیں جا سکتا۔ کوئی بھی محسوس کر سکتا ہے کہ ایک عام سا

لفظ "بجوکا" علامتی اظہار میں کیا سے کیا ہوگیا ہے اور ایک زندہ کردار کے طور پر ابھر گیا ہے، جس کے پیچھے تاریخ، روایات اور فلسفے کے تانے بانے موجود ہیں۔ زبان کے استعمال کی یہ صورت دوسرے نئے افسانہ نگاروں کے یہاں بھی دیکھی جا سکتی ہے۔

ویسے تو مزید کئی افسانوں کے علامتی پہلوؤں کی نشاندہی کی جا سکتی ہے، مگر میں نے ان ہی افسانوں کا انتخاب کیا ہے جن میں بیانیہ زیادہ ٹوٹتا نہیں ہے۔ ایسے ہی افسانوں میں سلام بن رزاق کا افسانہ "کالے ناگ کے پجاری" بھی ہے۔ اس میں ایک طلسماتی فضا کی تخلیق کر کے ان استحصال پسند قوتوں کی کہانی پیش کی گئی ہے جو ہزاروں غریب انسانوں کو اپنے جبر و استبداد کا شکار بنا کر سڑکوں اور فٹ پاتھوں پر سسکنے کے لئے چھوڑ دیتی ہیں۔ ایسی قوتیں ہر دور میں موجود رہی ہیں اور آج بھی ہیں۔ یہ دوسری بات ہے کہ ان کی شکلیں مختلف رہی ہیں اور ان کے کارندے بھی مختلف صورتوں میں ہمارے سامنے آتے رہے ہیں۔ وقتاً فوقتاً ان قوتوں کے خاتمے سے متعلق بیانات بھی سامنے آتے رہتے ہیں مگر حقیقت وہی ہے جو اس افسانے کے قصہ گو بوڑھے نے افسانے کی آخری سطروں میں بیان کی ہے:

"— تمہارا شبہ درست ہے۔ میں نے محض ڈبے میں بیٹھے لوگوں کا خوف دور کرنے کی غرض سے جھوٹ بولا تھا ورنہ حقیقتاً کالے ناگ کے پجاری آج بھی زندہ ہیں اور ان کا خونی کاروبار بھی اسی طرح جاری ہے۔"

ظاہر ہے کہ میں نے معنی کی ایک سطح اپنے طور پر قائم کی ہے جو کالے ناگ کے آفاقی تصور سے بڑی حد تک ہم آہنگ ہے۔ یہاں معنی کی اور بھی سطحیں قائم کی جا سکتی ہیں کیونکہ افسانے میں گرچہ علامت کا پردہ کہیں کہیں اٹھ بھی جاتا ہے۔ مگر مجموعی طور پر علامتی رنگ معنی کی کئی سطحیں پیدا کرنے میں کامیاب ہے۔ سلام بن رزاق کے اور بھی افسانے یہاں زیر بحث

آسکتے ہیں۔ خاص طور پر سریندر پرکاش کے ہی موضوع پر جو بار بار لکھا گیا ایک افسانہ یہاں زیر گفتگو لایا جاسکتا ہے مگر اس سے مقالے کی طوالت کے سوا اور کوئی فائدہ نہیں ہوگا۔

علامت کا جو تعلق نئے اردو افسانے سے ہے، اس کا جائزہ میں نے صرف چار افسانوں کے حوالے سے لیا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ موضوع خاصا تفصیل طلب ہے۔ اس لئے اس مختصر سے مطالعے کا یہ مفہوم ہرگز نہیں کہ دوسرے افسانے جن کا ذکر نہیں ہے، وہ قابل ذکر نہیں۔ میرا مدعا بس اتنا تھا کہ علامت کی کارکردگی کی توضیح کی جائے اور اس توضیح کے لئے میں نے متعلقہ افسانے تجزیے کے لئے منتخب کئے۔ یہ بھی ممکن تھا کہ میں ان افسانوں کے علاوہ کچھ دوسرے افسانے سامنے رکھتا مگر بالآخر انھیں نتائج تک پہونچتا جو اس مقالے میں برآمد کئے گئے ہیں، کیوں کہ جیسا میں نے ابتدا ہی میں اشارہ کیا ہے، موجودہ دور کے بیشتر تخلیقی نثر نگار ان ہی فنی حربوں کے استعمال کی طرف مائل ہیں جو شاعروں کے ساتھ مخصوص رہے ہیں۔ افسانہ نگاروں کی فہرست سازی سے بھی میں نے دانستہ احتراز کیا ہے۔ ویسے کسے معلوم نہیں کہ برصغیر ہند و پاک میں بلراج مین را، رتن سنگھ، جوگندر پال، احمد ہمیش، رشید امجد، غیاث احمد گدی، اقبال مجید، کلام حیدری، احمد یوسف، نورسبین، ظفر اوگانوی، انیس رفیع، شوکت حیات، عبدالصمد، م۔ ق۔ خاں، حسین الحق اور دوسرے کتنے ہی افسانہ نگاروں نے علامت کو اپنے طرز اظہار کا وسیلہ بنایا ہے۔ بنگلہ دیش میں قیام پذیر افسانہ نگار شام بارک پوری نے بھی بعض کامیاب علامتی افسانے لکھے ہیں جن میں مشرقی پاکستان کے المیہ کے علاوہ عالمی برادری کے بہت سارے مسائل کو موضوع بنایا گیا ہے۔

اردو افسانے پر علامت نگاری کے اثرات کا یہ مختصر سا جائزہ ختم کرنے سے قبل اس نکتے کی طرف اشارہ کرنے کا دل چاہتا ہے کہ ۱۹۶۰ء کے فوراً بعد علامت کو فیشن کے طور پر استعمال کرنے والے افسانہ نگاروں کی جو بھیڑ جمع ہونی شروع ہوئی تھی وہ ۱۹۸۰ء کے بعد رفتہ رفتہ کم ہونے لگی اور پچھلے چند برسوں میں اردو افسانے کی جو نئی شکل ابھری ہے اس میں علامت سے قربت کے باوجود بیانیہ زیادہ ٹوٹتا نہیں ہے۔ اس تبدیلی کی وجوہات گوناگوں ہیں جن کا بیان تفصیل کا متقاضی ہے۔ مگر اس کا سب سے نمایاں اثر یہ ہوا کہ اردو افسانے کا رشتہ اپنے قاری سے پھر استوار ہو چلا ہے۔ افسانہ نگاری کے نام پر پہیلیاں بجھانے کا عمل کم ہوا ہے اور تازہ واردانِ بساطِ ادب کے علاوہ کچھ پرانے لکھنے والوں نے بھی حالات کے تقاضوں کے تحت اپنی روش میں تبدیلی لا کر کامیاب علامتی افسانے لکھے ہیں۔

گدّی کا افسانہ

تج دو تج دو

تجزیہ و تحلیل

غیاث احمد گدّی اردو افسانے کی دنیا میں ایک اہم اور منفرد مقام رکھتے ہیں۔ ان کی انفرادیت کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ ان کے افسانے مواد اور تکنیک دونوں کے اعتبار سے متنوع ہیں۔ انھوں نے زندگی کے مختلف موضوعات اور مسائل پر قلم اٹھایا ہے کہیں اکہری معنویت کی بیانیہ کہانیاں لکھی ہیں تو کہیں ابہام سے بھرے ہوئے پیچیدہ اور تہہ دار معنویت کے حامل افسانے تحریر کئے ہیں۔ لیکن ان کے نقطۂ نظر میں کلیدی عنصر مثالیت پسندی کا ہے۔ یہ ٹھیک ہے کہ "افعی" یا "تہیہ" میں مثالیت پسندی سے زیادہ جلنس کی طرف رجحان ملتا ہے اور ان افسانوں کا اسلوب بھی علامتی نہیں، لیکن عمومی اعتبار سے ان کا ذہن افلاطونی رہا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ روایتی اور مسلّم الثبوت مثبت قدروں کے علمبردار رہے ہیں اور اکثر اپنے افسانوں میں ان قدروں کی پرزور حمایت کرتے رہے ہیں۔ چوں کہ اپنی اس فکر کو انھوں نے مختلف سمتوں میں بکھیر رکھا ہے اس لئے ان کی فطرت اساس آسانی سے گرفت میں نہیں آتی۔ لیکن استعاروں اور علامتوں کا پردہ ہٹا کر

دیکھا جائے تو ان کی مثالیت پسندی واضح طور پر ابھرتی ہے۔ مثبت قدروں پر محیط ان کا ایک اہم افسانہ "تج دو تج دو" بھی ہے جو موضوع اور تکنیک دونوں کے اعتبار سے مطالعے کا مستحق ہے۔

قدیم ادب میں اخلاقیات پر بہت زور دیا جاتا رہا ہے Allegory ہو کہ Parable ،Fable یا دوسرے اخلاقی اساطیری قصے، ان سبھوں میں بعض مثبت اقدار کی حمایت کی گئی ہے اور انسان کے لئے اعلیٰ کردار کی تعمیر پر زور دیا گیا ہے۔ سعدی کی حکایتیں، وشمگیر کا قابوس نامہ، پھر دوسری کتابیں مثلاً عربی کی "منطق الطیر" اور فارسی کی "انوار سہیلی" سبھی نہ صرف یہ کہ نیکی و بدی کے امتیازات کو واضح کرتی ہیں بلکہ نیکی کا راستہ اختیار کرنے کا درس بھی دیتی ہیں۔ خیر و شر اور نفس کی بحث "اخلاق جلالی" اور "اخلاق محسنی" کا خاص منظر نامہ ہے انگریزی میں The owl and the nightangle اسی قبیل کی چیز ہے۔ لیکن ایسے امور کو افسانے کے قالب میں ڈھالنا آسان نہیں۔ یہ کام نہایت خوش اسلوبی سے اردو میں غیاث احمد گدی نے انجام دیا ہے۔ ظاہر ہے کہ قدیم کتابوں میں اخلاقی پہلو جس طرح برتے گئے ہیں ان میں افسانویت نہیں ہے اور نہ ہو سکتی ہے۔ گدی کا کمال یہی ہے کہ انھوں نے کم و بیش انہی خشک موضوع اور مرکزی خیال کو جو ان ساری کتابوں میں پیش کیا جاتا رہا ہے، افسانے کے مختصر سے قالب میں علامتی انداز سے ڈھال دیا ہے۔ اب ہم اسی پس منظر میں "تج دو تج دو" کے متن کی طرف رجوع کرتے ہیں اور اس کے بعض کرداروں کی تحلیل و تجزیہ کے عمل سے گذر کر اپنا اور افسانہ نگار کا موقف واضح کرنا چاہتے ہیں۔

کہانی متوسط طبقے کے ایک ایسے فرد کی ہے جو اخبار کے دفتر میں ملازم ہے

محبت کرنے والی بیوی، معقول تنخواہ اور خوشحال گھر کی موجودگی میں وہ بظاہر تمام دنیاوی آلام و افکار سے بے نیاز نظر آتا ہے لیکن ایک دن دفتر جاتے وقت ایک مریل سا کتا اس کا پیچھا کرنے لگتا ہے اور یہیں سے اس کا سکون قلب غارت ہو جاتا ہے۔ وہ اس کتے سے جس قدر دور رہنا چاہتا ہے وہ اتنی ہی شدت سے اس کا پیچھا کرتا ہے۔ اسی درمیان اس شخص کو الو کی شکل کا ایک پرندہ بھی دکھائی دیتا ہے جو منہہ سے "تج دو تج دو" کی آواز نکالتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ یہ دونوں اس شخص کے حواس پر اس بری طرح چھا جاتے ہیں کہ اس سے غیر معمولی حرکتیں سرزد ہوتی ہیں اور اس کی خوشحال زندگی کا سارا امن و سکون ختم ہو جاتا ہے۔ کچھ ہی دنوں بعد دفتر سے گھر آتے وقت اس شخص کو قومی جھنڈے اور پھر اپنے جسم کے بعض حصوں پر خون کے چھینٹے دکھائی دیتے ہیں۔ اسی رات ہزار احتیاط کے باوجود وہ مریل سا کتا جواب خاصا تنومند ہو چکا ہے، اس کے بستر میں گھس آتا ہے اور اسے پیار کرنے لگتا ہے۔ "تج دو تج دو" کی آواز اس وقت بھی اس کے کانوں میں گونجتی رہتی ہے۔ اسکا حاصل ہے۔ حالت یہ ہے کہ:

"لگاتار وہی منحوس الفاظ گونج رہے تھے اور جب وہ رو رہا تھا، اس نے دیکھا وہ دم کٹا کتا جسے وہ دروازے کے باہر چھوڑ آیا تھا اور اندر آکر دروازہ بند کر لیا تھا، وہ پتہ نہیں کیسے اندر آکر اس کے لحاف میں آگھسا تھا۔ اس نے دیکھا دم کٹا کتا اس سے تقریباً چمٹا اس کے گال سے اپنے تھوتھنے لگائے تھا اور اس کی آنکھوں سے لگاتار آنسو بہہ رہے تھے اور وہ کتا اس کی گردن کو ہولے ہولے چاٹ رہا تھا۔"

کہانی کا پورا ڈھانچہ علامتی ہے۔ ابہام کے دبیز پردے میں دراصل خیر و شر کی ازلی اور ابدی کشمکش کی داستان پیش کی گئی ہے۔ البتہ افسانہ نگار کے پیچیدہ

فلسفیانہ ذہن نے اس میں مزید Dimensions بھی پیدا کر دیئے ہیں بغور دیکھا جائے تو افسانے کا ہیرو اور اس کی بیوی پوری نسل انسانی کی نمائندگی کرتے ہیں۔ کتا نفس امّارہ کی علامت ہے اور الّو کی شکل کا پرندہ دانشمندانہ فکر کا دنیا کے بیشتر انسانوں کی طرح اس کہانی کا ہیرو بھی بہتر سے بہتر زندگی گزارنے کی تمنا کرتا ہے۔ اور آسائشوں کے حصول کے لئے محنت اور ایمانداری کے راستے پر چلنا چاہتا ہے لیکن ایک تو یہ راستہ کٹھن اور صبر آزما ہے، دوسرے قدم قدم پر دنیا کی رنگینیاں اس کے دامن دل کو اپنی طرف کھینچتی ہیں۔ ایسی صورت میں کتا یعنی نفس امّارہ اسے بہکانے لگتا ہے۔ ابتدا میں ہیرو اپنا دفاع خود کرتا ہے۔ وہ کتے کو ڈراتا دھمکاتا اور دھتکارتا ہے۔ مگر کتا اپنی حرکت سے باز نہیں آتا۔ جب وہ قدرے سخت دلی سے کام لے کر کتے کو بری طرح مارتا ہے، تو وہ چند دنوں تک اس کا پیچھا کرنا بند کر دیتا ہے۔ اسی دوران ایک پرندے کی شکل میں دانشمندی بھی ہیرو کی دستگیری کرتی ہے اور ہر جذباتی لمحے میں اسے ہوس اور غلط کاری کی گندگی میں آلودہ نہ ہونے کا مشورہ دیتی ہے۔ لیکن وہ کتا موقع ملتے ہی پھر اس کے پیچھے لگ جاتا ہے۔ خود ہیرو کا یہ حال ہے کہ "ایماں مجھے روکے ہے تو کھینچے ہے مجھے کفر" کی اس کیفیت سے گزرتے ہوئے وہ ہر وقت ایک شدید تناؤ میں مبتلا رہتا ہے۔ آخر کار یہ کہانی اپنے انجام کی طرف بڑھنے لگتی ہے۔ نفس امّارہ دھیرے دھیرے ہیرو پر غالب آنے لگتا ہے۔ خون کی چھینٹیں اس بات کی طرف اشارہ کرتی ہیں کہ ہیرو کے ضمیر کا خون ہو چکا ہے اور اپنی ذات کی تطہیر کا وہ جذبہ جو اب تک اسے محفوظ رکھے ہوا تھا اپنی موت آپ مر گیا ہے۔ اسی رات دروازے اور کھڑکیاں بند رہنے کے باوجود کتے کا ہیرو کے بستر میں آجانا اور اس سے اظہار محبت کرنا اس بات کا ثبوت ہے کہ بظاہر ایمانداری اور نیکی کی راہ پر چلنے کا عہد کرنے کے باوجود ہیرو ذہنی طور پر

نفس امارہ کا غلام بن چکا ہے۔

افسانے میں پیش آنے والے چند اور واقعات بھی استعاراتی رنگ رکھتے ہیں۔ مثال کے طور پر الو کی شکل والا پرندہ عام طور پر اسی وقت "تج دو تج دو" کی آواز لگاتا ہے جب مادی ترقی سے متعلق کسی بات پر لوگ خوشی کا اظہار کرتے ہیں۔ اپنی روزمرہ کی زندگی میں ہم بہت سی مادی فتوحات اور خوشیوں پر تالیاں بجاتے ہیں۔ اس کے برخلاف روحانی ترقی یا کامیابی پر مسرت کا اظہار بھی بڑے سلیقے اور سکون سے کیا جاتا ہے۔ اس لئے پرندے کے رونے میں گویا افسانہ نگار کا یہ نقطۂ نظر پوشیدہ ہے کہ ہمیں مادی فتوحات پر زیادہ اظہار مسرت کرنے کی جگہ انھیں ترک کرنے کی کوشش کرنی چاہئے۔ یہ نکتہ بھی قابل غور ہے کہ جس زمانے میں کتا اس شخص کا تعاقب کرتا ہے، وہ اپنے عزیزوں اور رشتہ داروں کو نہیں پہچانتا۔ یہ گویا اس حقیقت کی طرف اشارہ ہے کہ جب نفس امارہ انسان پر غالب آنے لگتا ہے تو وہ محبت اور قرابت کے رشتے بھی فراموش کر دیتا ہے اور اس سے غیر اخلاقی حرکتیں سرزد ہونے لگتی ہیں۔ ایک اور قابل غور بات اپنی بیوی نیلو کے تئیں ہیرو کا رویہ ہے۔ جب وہ پے در پے پیش آنے والے عجیب و غریب واقعات کے نتیجے میں ذہنی طور پر مضمحل اور پریشان ہو جاتا ہے تو سارے مادی وسائل اور تصورات کو دماغ سے جھٹک کر بیوی کی طرف جھکتا ہے اور وہاں سکون بھی پاتا ہے۔

یہ سلسلہ شروع ہوا تو وہ سوچتا ہی چلا جا رہا ہے۔ بس اس نے ذہن کو جھٹک دیا۔ اب وہ کچھ نہیں سوچے گا۔ جتنی اوٹ پٹانگ باتیں اس کے اندر کی دنیا میں در آئی ہیں ان کو اس نے سختی سے روک دیا۔ اس نے آنکھیں بند کر لیں اور ذہن کو نیلو کے جسم خوبصورت اور ایک بچہ ہونے کے بعد بھی نئی تنی ہوئی چارپائی کی طرح کے جسم کی طرف منتقل کر دیا۔

اس نے نیلو کی طرف دیکھا جو اس کے پہلو والے پلنگ پر سوئی ہوئی تھی۔ صرف
تصور ہی تصور میں اس کے جسم کو ننگا کرتا رہا، اندر ہی اندر لطف اندوز ہوتا رہا
...... اور یوں کئی منٹ گزر گئے۔ اس نے اپنے آپ کو ہلکا محسوس
کیا۔" مادی ترقیات اور مسائل سے متعلق سارے بیہودہ اور پریشان کن خیالات
سے نجات پانے کے لئے ہیرو کا بار بار اپنی بیوی کی طرف ملتفت ہونا اس بات کا ثبوت
ہے کہ جسمانی طور پر خواہ اس کی بیوی جیسی بھی ہے مگر دنیا کی آلودگیوں سے اس کا
دفاع کرنے کی بھرپور صلاحیت رکھتی ہے۔ اس طرح افسانہ نگار اپنے اس نقطۂ نظر کا
اظہار کرتا ہے کہ انسان کی ہوس کا ایک مرکز جنس بھی ہے اور جنسی ہوس سے بچاؤ
کے لئے بیوی ایک روحانی پناہ گاہ کی حیثیت رکھتی ہے۔ پیشِ نظر کہانی میں خود نیلو
کا رویہ بھی کم قابل تعریف نہیں۔ وہ جہاں تک ممکن ہوتا ہے اپنے شوہر کی پریشانیوں کو
سمجھنے اور انھیں دور کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ اس طرح افسانہ نگار یہ تاثر دینا چاہتا
ہے کہ عورت اگر اپنے شوہر سے محبت کرے اور اس کے دکھ درد کو اپنا غم سمجھے تو شوہر
EXTRA MARITAL RELATIONS کا کم ہی طلبگار ہوتا ہے۔

مجموعی طور پر "تج دو تج دو" اخلاقی قدروں پر لکھی گئی بہترین کہانی ہے جو
ہمیں غیاث احمد گدی کے فنکارانہ مزاج اور میلان کو سمجھنے میں خاصی مدد دیتی ہے۔
ان کے دوسرے افسانوں کی طرح یہ افسانہ بھی انسانی ہمدردی کے شدید جذبے
سے لبریز ہے۔ جیسا کہ میں نے ابتدا ہی میں لکھا تھا روایتی اخلاقی قدروں کا احترام اور
الفاظ کا استعاراتی اور علامتی نظام گدی کی افسانہ نگاری کے بنیادی عناصر ہیں۔
گدی نہ صرف یہ کہ خود Idealist رہیں بلکہ ہمیشہ ایک مثالی معاشرے کی تشکیل پر
زور دیتے رہے ہیں۔ ان کے خیال میں ایسا مثالی معاشرہ قائم کرنے کے لئے انفرادی اور

واجتماعی سطح پران تمام مثبت قدروں کی پابندی لازمی ہے جن کی افادیت صدیوں سے تسلیم شدہ ہے لیکن مشکل یہ ہے کہ موجودہ حالات ان قدروں کو پھولنے پھلنے کا موقع نہیں دیتے اور انفرادی سطح پر اگر انھیں باقی رکھنے کے لئے کوشش ہوتی بھی ہے تو ناکام ہو جاتی ہے۔ اس افسانے میں نفس امّارہ کے مقابلے میں ہیرو کا رویّہ اور آخر کار اس کی شکست اس کا ثبوت ہے۔ بہر حال گدّی نے افسانے کو ایک ایسے موڑ پر ختم کر دیا ہے جہاں افسانے کا ہیرو شکست خوردہ ضرور ہے مگر دل شکستہ نہیں ہے نفس امّارہ اس پر حاوی ہو گیا ہے مگر "دد دد دد" کی آواز اب بھی اسے مادّیت کو ترک کر دینے کا مشورہ دے رہی ہے۔ اس لئے ہم کہہ سکتے ہیں کہ گدّی نیکی و بدی کے ٹکراؤ میں عارضی طور پر نیکی کے ہار جانے کے باوجود اس کے مستقبل سے مایوس نہیں ہیں یہ نکتہ مثبت قدروں پران کے مکمل اعتماد اور یقین کو ظاہر کرتا ہے۔

آخر میں یہ واضح کر دینا ضروری محسوس ہوتا ہے کہ گدّی کے اس علامتی افسانے میں بعض واقعات اور کرداروں کی ذاتی اور من پسند توضیحات کے سبب معنی کی دیگر سطحیں بھی پیدا کی جا سکتی ہیں لیکن ان نئی تاویلات کے باوجود افسانے کے بنیادی مقصد یا مطلب میں زیادہ فرق واقع نہ ہو گا کیونکہ گدّی کا نقطۂ نظر عام طور پر معلوم و معروف رہا ہے اور انھوں نے جو علامتیں استعمال کی ہیں وہ بھی بیشتر جانی پہچانی ہیں۔

سہیل عظیم آبادی اور ان کی تحریریں

ایک تحقیقی جائزہ

سہیل عظیم آبادی نے ماہنامہ شاعر (بمبئی) کے ناولٹ نمبر ۱۹۷۱ء میں صفحہ نمبر ۱۹۴ پر خود اپنے تعارف میں لکھا تھا:

"نام مجیب الرحمن ہے لیکن سہیل عظیم آبادی کے نام سے مشہور ہوں۔ بہار کے ایک زمیندار گھرانے میں ۱۹۱۱ء میں پیدا ہوا ...... میٹرکولیشن میں ناکامی کے بعد کلکتہ بھیج دیا گیا لیکن وہاں بھی حساب نے پہاڑ بن کر راستہ روکا۔ تعلیم ادھوری چھوڑ کر کلکتہ کے اخباروں میں کام کرنے لگا .... ۱۹۵۱ء میں پٹنہ واپس آیا اور روزنامہ "ساتھی" جاری کیا لیکن دو سال کے بعد اس سے الگ ہو گیا اور اپنے عزیز دوست عبدالقیوم انصاری کے ساتھ مل کر ماہنامہ "تہذیب" جاری کیا ...... اس کے علاوہ بھی کئی رسالے نکالے مثلاً "چندن" "ہندوستانی" "کہانی" وغیرہ۔ ۱۹۵۵ء میں آل انڈیا ریڈیو میں ملازمت کر لی اور کشمیر چلا گیا۔ وہاں سے تبدیل ہو کر دہلی اور دہلی سے تبدیل ہو کر پٹنہ آیا۔ جون ۱۹۷۰ء میں آل انڈیا ریڈیو کی ملازمت سے سبکدوش ہو گیا

.......اب تک تقریباً دو سو کہانیاں لکھ چکا ہوں جو ہند و پاک کی تقریباً سبھی اہم زبانوں میں شائع ہوئی ہیں اور پسند کی گئی ہیں.......روس، فرانس، چیکوسلواکیہ اور دوسرے ملکوں میں بھی کہانیاں شائع ہوئی ہیں۔ امریکہ میں اردو ادیبوں کی کہانیوں کی ایک انتھولوجی شائع ہو رہی ہے اس میں میری کہانی "ناگ" شامل ہے ......اب تک افسانوں کے صرف دو مجموعے (۱) الاؤ اور (۲) نئے پرانے مکتبہ اردو لاہور سے شائع ہوئے ہیں...... افسانوں کے علاوہ تنقیدی مضامین، شخصی خاکے، ڈرامے، فیچر، مزاحیہ خاکے وغیرہ بھی لکھ چکا ہوں۔ ریڈیو ڈرامے بھی کافی لکھے۔ ان میں سے بہت سے ڈرامے نشر ہو کر بے حد مقبول ہو چکے ہیں۔ خاص کردار اشکوہ، جہاں آرا، بینا جوگن، انارکلی، شیر شاہ بہادر، روشنی، مرزا پھوّو وغیرہ۔ ۱۵ اگست ۱۹۷۰ء سے ایک ہفتہ وار اخبار "حال" جاری کیا لیکن ابھی یہ مستقل نہیں ہوا ہے.......
اب وقت ملا ہے اس لئے آج کل لکھنے میں مصروف ہوں۔ فی الحال ایک ناول لکھ رہا ہوں۔ اس کے علاوہ اپنے نامکمل ناول اور دوسری چیزوں کو مکمل کرنے کی فکر میں ہوں۔"

مندرجہ بالا عبارت میں سہیل صاحب کی ادبی اور صحافتی سرگرمیوں کے سلسلے میں کافی اشارے موجود ہیں اور انھیں اشاروں کی روشنی میں میں نے اپنا تحقیقی کام شروع کیا۔ قدرتی طور پر سب سے پہلے مجھے ان کی پہلی مطبوعہ و غیر مطبوعہ کہانی کی جستجو ہوئی۔
پہلی غیر مطبوعہ کہانی کے سلسلے میں میری رہنمائی خود سہیل صاحب کے ایک مضمون "میں اور میرا فن" نے کی۔ یہ مضمون ماہنامہ "اشارا" پٹنہ کے اپریل ۱۹۷۰ء کے شمارے میں شائع ہوا تھا۔ اس میں سہیل صاحب نے اپنے بچپن کے واقعات اور کہانی سننے اور سنانے کے شوق کے ساتھ کہانی لکھنے کی ابتدا کا ذکر کچھ اس طرح کیا ہے:
"پہلی کہانی ایک ملاقاتی کی ضد پر لکھی۔ عنوان تھا "الاؤ"۔ صحیفہ میں کبھی شائع نہیں ہوئی... ابتدا میں شاعری کا شوق پیدا ہوا اور غزلیں کہنے لگا۔ پہلے مولوی

سید خورشید حسن صاحب سے اصلاح لی بعد میں برادر گرامی علامہ جمیل مظہری سے۔ کلکتہ پہونچا تو ایک کہانی لکھی اور علامہ کو دکھائی۔ انھوں نے پڑھنے کے بعد مشورہ دیا کہ شاعری ترک کر کے کہانیاں لکھوں۔ شروع میں مولانا شائق احمد عثمانی، ڈاکٹر اسد مرحوم نے بڑی ہمت افزائی کی اور میری متعدد کہانیاں شائع کیں۔ بعد میں پنڈت سدرشن کے رسالہ "چندن" میں لکھنے لگا۔ یہ میری ادبی زندگی کا آغاز تھا ......"

مندرجہ بالا واقعات کی مزید وضاحت سہیل عظیم آبادی نے ش۔ اختر کو دیئے گئے ایک انٹرویو میں کر دی ہے۔ یہ انٹرویو پہلے "محور" دہلی میں چھپا تھا اور سہیل صاحب کی وفات کے بعد "اندازے" الہ آباد کے شمارہ ۸ مطبوعہ ۱۹۸۰ء میں شائع ہوا ہے۔ اس انٹرویو میں گرچہ "لالۂ صحرا" کے کلکتہ کے کسی اخبار میں چھپنے کا تذکرہ ہے مگر یہ بات محض غلط فہمی کا نتیجہ لگتی ہے چونکہ سہیل صاحب نے خود ہی کئی بار تحریراً اور زبانی طور پر اس کے غیر مطبوعہ ہونے کا اعتراف کیا ہے۔

سہیل صاحب کی پہلی مطبوعہ کہانی کا سراغ مجھے "تعمیر ہریانہ" کے "میرا پہلا افسانہ نمبر" بابت اکتوبر نومبر ۱۹۷۶ء سے ملا۔ اس خاص نمبر میں جناب ظفر ادیب کا ایک خط شائع ہوا ہے جس کا اقتباس ملاحظہ ہو:

"سہیل عظیم آبادی کا پہلا افسانہ 'سحر نغمہ' ہے۔ وہ ۱۹۳۱ء میں کلکتہ کے ایک ہفتہ وار اخبار 'ادا کار' میں چھپا تھا۔ موسیقی کی غیر معمولی سحر انگیزی اس کا موضوع تھا ...... یہ تاثراتی افسانہ تھا۔ اس کے بعد بہت جلد انھوں نے اپنا انداز بدل دیا ...... پہلا افسانہ موجود نہیں نہ سہیل صاحب نے اسے باقی رکھنا چاہا اس لئے کسی مجموعہ میں بھی شائع نہیں کیا......"

اس خط کے دوسری طرف ایڈیٹر کا ایک نوٹ ہے جس سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ

سہیل عظیم آبادی سے ا۔ پنے پہلے افسانہ کی نقل ارسال کرنے یا اس کے بارے میں جانکاری فراہم کرنے کی درخواست کی گئی تھی مگر ان کا کوئی جواب نہ موصول ہونے کی صورت میں ادارہ کو مجبوراً ظفر ادیب کے اس خط پر ہی اکتفا کرنا پڑا۔ تعمیر ہریانہ کا یہ خاص نمبر سہیل صاحب کی زندگی میں شائع ہوا تھا اور انھوں نے کبھی ظفر ادیب کے مندرجہ بالا بیان کی تردید نہیں کی۔ بعض دوسری شہادتوں سے بھی مجھے یقینی طور پر یہ پتہ چلا کہ سہیل عظیم آبادی کا پہلا مطبوعہ افسانہ "سحر نغمہ" تھا جو کسی مغنیہ کو ایک ڈرامے کے دوران گاتے دیکھ کر لکھا گیا تھا اور ہفتہ وار "اداکار" کلکتہ میں چھپا تھا ۱

سہیل صاحب کے کئی بیانات سے ظاہر ہوتا ہے کہ ۱۹۳۱ء سے ۱۹۳۶ء کے دوران وہ شاعری بھی کرتے رہے اور افسانہ نگاری بھی مگر اس دوران لکھے گئے انکے مطبوعہ افسانوں کا کچھ پتہ نہیں چلتا تھا۔ اختر کو دئے گئے انٹرویو میں انھوں نے اپنے کچھ گم شدہ افسانوں مثلاً "آخری رات" "کرامت شاہ بابو بازار" "رات گئے" "موم بتی" اور "گنہگار" کون کا ذکر کیا ہے جو غالباً اسی دوران مختلف رسالوں میں شائع ہوئے ہونگے اور ضائع ہو گئے۔ پھر بقول سہیل انھوں نے ۱۹۳۶ء سے "سوچ سمجھکر" افسانہ نگاری شروع

---

۱ جناب شبیر احمد نے پی۔ ایچ۔ ڈی کے لئے لکھے گئے اپنے تحقیقی مقالے "سہیل عظیم آبادی کی ادبی تہذیب" (تاحال غیر مطبوعہ) میں اس نکتے پر خاصی روشنی ڈالنے کے بعد یہ نتیجہ نکالا ہے کہ سہیل صاحب نے اپنے دوست قادر خاں کی فرمائش پر جو پہلی کہانی "لالہ صحرا" کے عنوان سے لکھی تھی وہ تا عمر ان کے پاس موجود رہی مگر کہیں شائع نہیں ہوئی۔ فی الحال ان کی کہانی "جہیز" مطبوعہ "جیدن" لاہور (مدیر پنڈت سدرشن) کو ہی پہلی مطبوعہ کہانی ماننا چاہئے کیونکہ ہفتہ وار "اداکار" یا "نقاد" کلکتہ میں شائع شدہ کہانی (غالباً سحر نغمہ ؟) کی کوئی نقل دستیاب نہیں ہے۔

کی دوران کے افسانے جلد ہی ملک کے معیاری رسائل میں چھپنے لگے۔ شاعری سے انکی دلچسپی اب بھی قائم رہی جس کا سب سے واضح ثبوت ان کی مرتب کردہ کتاب "انتخاب نظم" ہے۔ حالانکہ نہ جانے کیوں سہیل صاحب پر لکھنے والوں نے یا خود سہیل صاحب نے اس کتاب کا کبھی تذکرہ نہیں کیا۔ یہ کتاب ۱۹۴۱ء میں علی گڑھ سے شائع ہوئی تھی۔ کتاب کی ابتدا میں سہیل صاحب کا تحریر کردہ دو صفحات کا ایک مقدمہ ہے اور آخر میں تقریباً ۵۲ صفحات میں سہیل صاحب نے مختلف شاعروں کی سوانح حیات اور فنی خصوصیات پر روشنی ڈالی ہے۔ اس میں تقریباً ۳۵ شاعروں کا کلام پیش کیا گیا ہے۔ کل صفحات ایک سو اسّی (۱۸۰) ہیں اور قیمت صرف چودہ آنے ہے۔ کتاب کا ایک نسخہ خدابخش لائبریری پٹنہ میں موجود ہے۔ اسی دوران ان کی ایک غزل بھی ماہنامہ ندیم (گیا) میں شائع ہوئی جس کا ذکر آگے آئے گا۔ ۱۹۴۲ء میں ان کا پہلا افسانوی مجموعہ "الاؤ" مکتبۂ اردو لاہور سے شائع ہوا جس میں کل سولہ (۱۶) افسانے تھے۔ ان میں سے اکثر افسانے رسالوں میں بھی شائع ہوئے۔ اس مجموعے کی تین کہانیاں "الاؤ" "چوکیدار" اور "بھوک" بے حد مشہور اور مقبول ہوئیں۔ مجموعے کی ابتدا میں کرشن چندر نے سہیل کی افسانہ نگاری سے متعلق ایک مبسوط تعارف لکھا ہے۔

نومبر ۱۹۴۴ء میں ان کا دوسرا افسانوی مجموعہ "نئے پرانے" منظر عام پر آیا۔ مجموعہ کی ابتدا میں "قارئین سے" کے عنوان سے علی شبر حاتمی نے سہیل صاحب کے فن پر دو صفحات کا ایک مختصر سا مقدمہ لکھا ہے۔ مجموعہ میں کل تیرہ افسانے شامل ہیں جن کے عنوانات حسب ترتیب "روشنی"، "دل کا روگ"، "گناہ کی یادگار"، "روٹی کا ٹکرا"، "سادھو"، "سرلا کا بیاہ"، "اپنا پرایا"، "مصنف کی زندگی"، "بھائی"، "خط"، "جہیز"، "وہ دونوں" (مطبوعہ ندیم۔ جون ۱۹۴۳ء) "روزنامچہ" ہیں۔ اکتوبر ۱۹۷۲ء میں ان کا مشہور و معروف ناولٹ "بے جڑ کے پودے" اور ۱۹۷۷ء میں تیسرا

افسانوی مجموعہ چار چہرے شائع ہوا۔ اس مجموعے میں کل چار کہانیاں بصورت نرگی
(مطبوعہ سیپ کراچی ۱۹۷۱ء) ساوتری (مطبوعہ کتاب لکھنؤ خاص نمبر ۱۹۷۲ء) گرم راکھ (مطبوعہ
محور دہلی ۱۹۷۳ء) اور کانچ (مطبوعہ گفتگو، بمبئی ۱۹۷۶ء شامل ہیں۔ یہ تینوں افسانوی مجموعے
گورنمنٹ اردو لائبریری پٹنہ میں موجود ہیں۔

ان افسانوی مجموعوں سے قطع نظر پہلے متحدہ ہندوستان اور پھر ہندو پاک کے
مختلف معیاری رسائل میں سہیل کے افسانے برابر شائع ہوتے رہے۔ مختلف ذرائع سے جن
کہانیوں کو دیکھنے اور پڑھنے کا مجھے موقع ملا ان کی فہرست درج ذیل ہے :

چھوٹا خواب (مطبوعہ کارواں پٹنہ فروری ۱۹۳۸ء) ایک سوال (مطبوعہ
کارواں پٹنہ مارچ ۱۹۳۸ء) چور (رسالہ حرم دہلی، اکتوبر ۱۹۳۸ء) وہ آئیں گے (ہندوستانی
پٹنہ، دسمبر ۱۹۳۸ء) آدھی کہانی (ہندوستانی پٹنہ، جون ۱۹۳۹ء) شرابی (ندیم۔
گیا اگست ۱۹۳۹ء) گرد آیا (ندیم۔ گیا ستمبر ۱۹۳۹ء) قیدی (ندیم گیا، نومبر ۱۹۳۹ء)
بھوک (ندیم بہار نمبر ۱۹۴۰ء) چار آنے (سہ ماہی ایشیا جنوری تا مارچ ۱۹۴۰ء)
دو مزدور (ادب لطیف لاہور سالنامہ ۱۹۴۰ء) بے چارہ (ادب لطیف فروری
۱۹۴۰ء) جوانی (ادب لطیف لاہور افسانہ نمبر ۱۹۴۱ء) اور سہ ماہی کارواں صاحب گنج۔
خدا کی دین (داستان لاہور نومبر ۱۹۴۰ء) دماغ کی فتح (ندیم دسمبر ۱۹۴۰ء)
وہ رات (سہیل۔ گیا مارچ اپریل ۱۹۴۰ء) روشنی (سہ ماہی، ایشیا میرٹھ اور ہم امن
چاہتے ہیں" مرتبہ ہربنس سنگھ دوست ۱۹۵۵ء) کمزوری (داستان لاہور اکتوبر ۱۹۴۰ء
اور زیور، پٹنہ ۱۹۶۹ء) ایثار (ندیم جنوری ۱۹۴۱ء اور فروری ۱۹۴۱ء دو قسطوں
میں) بخیر تمام (ادب لطیف سالنامہ ۱۹۴۱ء) الجھن (ساقی۔ دہلی اکتوبر ۱۹۴۲ء)
فجو (ساقی۔ دہلی سالنامہ جنوری ۱۹۴۳ء) دبی چنگاری (ندیم نومبر ۱۹۴۳ء) رام اور راون

(ساقی مارچ ۱۹۴۶ء) عمل اور ردِ عمل (سہیل مئی ۱۹۴۷ء) ایک سفر (چمنستان ۱۹۴۷ء) یہاں سے وہاں تک (آج کل ۱۵ مارچ ۱۹۴۷ء) غمِ آسودہ (نظام ہفتہ وار لاہور ۲۵ اکتوبر ۱۹۴۸ء) رنڈیاں (پردین الہ آباد دسمبر ۱۹۴۹ء اور جاوید، لاہور خاص نمبر) رانی (معاصر پٹنہ نومبر دسمبر ۱۹۴۹ء) نئے پرانے (اشارہ پٹنہ ستمبر ۱۹۵۰ء) کھوٹ (آجکل دہلی افسانہ نمبر مارچ ۱۹۵۲ء) احد و (ساقی، پٹنہ، سالنامہ ستمبر ۱۹۵۲ء) راستے میں (آج کل، جنوری ۱۹۵۳ء) زوال (تہذیب پٹنہ فروری ۱۹۵۳ء)، بیمار (شاہراہ دہلی کانفرنس نمبر مارچ اپریل ۱۹۵۳ء) دوسرے کنارے تک (ماہنامہ گہر، مینجا پانچ فروری و مارچ ۱۹۵۵ء) کاغذی ناؤ (سنگ میل پٹنہ مارچ ۱۹۵۵ء) مندرا (کردار، بھوپال افسانہ نمبر ۱۹۵۵ء) غیرت (تعمیر، کشمیر جنوری ۱۹۵۷ء) کلچرڈ[1] (تہذیب کے مارے) مطبوعہ پگڈنڈی امرتسر جولائی ۱۹۵۶ء، صبا، حیدرآباد، نقش کراچی، دربہار کی خبریں پٹنہ یکم ستمبر ۱۹۵۹ء۔ ایک دن کی بات (شعلہ و شبنم دہلی افسانہ نمبر ۱۹۵۹ء) چڑھاؤ اتار (پگڈنڈی امرتسر سالنامہ ۱۹۵۹ء اور نقش کراچی) نینا جوگن (صنم پٹنہ افسانہ نمبر مارچ اپریل ۱۹۶۰ء) ستاروں کے کام (سہیل گیا، افسانہ نمبر ۱۹۶۰ء) ایک بادلیک کہانی (شاہراہ دہلی مارچ ۱۹۶۰ء کہانی نمبر اور ہندی رسالہ "جوگی" پٹنہ دیوالی اسپیشل ۱۹۶۰ء) ناک (شاعر، بمبئی سالنامہ ۱۹۶۰ء) کفارہ (سہ ماہی رفتارِ نو، دربھنگہ شمارہ ۳ء ۱۹۶۰ء) گیت، ناچ اور موت (آج کل دہلی اکتوبر ۱۹۶۰ء) عجائب خلق (شاعر خاص نمبر اگست ستمبر ۱۹۶۱ء) اسٹیشن پر (صنم ستمبر ۱۹۶۱ء اور سہ ماہی کارواں صاحب گنج

---

[1] اس کہانی کا نام پہلے "کلچرڈ" تھا اور پگڈنڈی میں اسی نام سے چھپی۔ بعد میں تہذیب کے مارے کے عنوان سے صبا اور بہار کی خبریں میں چھپی اور نقش کراچی میں ڈائجسٹ کی گئی۔

۱۹۷۵ء) سادھو اور بیسوا (فروغ اردو لکھنؤ ستمبر ۱۹۶۲ء اور نقش کراچی - جوگی پٹنہ
نومبر ۱۹۶۳ء) راجا باڑی (رفتار نو دربھنگہ سالگرہ نمبر ۱۹۶۲ء) جج (ہمالہ کے آنسو
مرتبہ منظر کاظمی ۱۹۶۳ء) کھنڈر (شاعر خاص نمبر ۱۹۶۳ء) دل کا کانٹا (ساقی کراچی افسانہ نمبر

۱۹۶۱ء اور شاہکار الہ آباد شمارہ ۵۴) زمین آسمان اور آدمی (اشارہ پٹنہ جنوری
فروری ۱۹۶۷ء) کل وہ مر گیا (صبح نو پٹنہ سالنامہ ۱۹۶۸ء) کلا کلا کا دادر ....
(کتاب لکھنؤ نومبر ۱۹۶۹ء اور نیا دور لکھنؤ) ٹوٹے دھاگے (کتاب لکھنؤ اپریل ۱۹۶۹ء)
کہانی (آج کل دہلی اپریل ۱۹۷۱ء) لاابالی (کتاب جنوری ۱۹۷۲ء اور شاہکار وارانسی
فروری ۱۹۷۲ء) کلیانی (نیا دور لکھنؤ جمہوریہ نمبر ۱۹۷۲ء اور شاہکار الہ آباد دسمبر ۱۹۷۲ء)
یوں بھی ہوتا ہے زمانہ میں (سوغات بنگلور شمارہ ۵ اور شاہکار الہ آباد ستمبر ۱۹۷۲ء)
باپ (شاہکار فروری ۱۹۷۳ء اور صبح نو پٹنہ) اسناد (کتاب لکھنؤ اپریل مئی جون ۱۹۷۴ء)
بھابھی جان (اردو افسانے مرتبہ رضیہ سجاد ظہیر مطبوعہ ۱۹۷۴ء) مسٹر لارنس (زبان و ادب
پٹنہ جنوری ۱۹۷۶ء - تانا (آواز دہلی یکم جنوری ۱۹۷۶ء) دھوپ (زبان و ادب
اکتوبر ۱۹۷۶ء) پارک (آواز - دہلی افسانہ نمبر جون ۱۹۷۸ء) اندھیرا اجالا (آجکل
فروری ۱۹۷۹ء) وہ آدمی (عصری آگہی - دہلی شمارہ ۳ جولائی ۱۹۷۹ء) افسانہ نگار
(نگار دہلی شمارہ ۱ اکتوبر ۱۹۷۹ء)

مندرجہ بالا کہانیوں کے علاوہ کچھ ایسی کہانیوں کے تراشے میری نظر سے گذرے جن کا سن اشاعت پتہ نہ چل سکا۔ دل کا بوجھ (مطبوعہ نوجوان، پٹنہ) اور اندھیارے میں ایک کرن (مطبوعہ فسادات نمبر نیا دور بنگلور) ہندو مسلم فسادات کے موضوع پر لکھی ہوئی کہانیاں ہیں جو غالباً ۱۹۴۷ء کے آس پاس لکھی گئی ہوں گی۔

جینے کے لئے (مطبوعہ شاعر افسانہ افسانہ نمبر اور منتخب افسانے مرتبہ عبدالاحد) اور دقت کی بات (مطبوعہ نیا دور) مزدوروں کی تحریک سے متعلق کہانیاں ہیں۔ ان کے علاوہ کچھ دیر (مطبوعہ نیا سنسار پٹنہ) آدمی اور جانور (ہندی کے مشہور افسانہ نگار رادھا کشن کے ایک افسانے کا ترجمہ مطبوعہ نیا دور بنگلور) بھوڑا (مطبوعہ ادب لطیف لاہور اور بہار سہیل نمبر ۱۹۸۰ء) جھٹکا (مطبوعہ سہ ماہی کاروان صاحب گنج) ایک خط ایک کہانی (مطبوعہ افسانہ نمبر بیسویں صدی) آن (پگڈنڈی امرتسر اور نقش کراچی) بھی اچھی کہانیاں ہیں مگر افسوس کے تراشے سن اشاعت کا اظہار نہیں کر پائے۔ سہیل صاحب نے اکثر نجی گفتگو کے دوران "بھوک" کو اپنی پسندیدہ کہانی قرار دیا تھا۔ حالانکہ ان کی کہانی "ناگ" کا ترجمہ دنیا کی کئی زبانوں میں ہوا ہے اور وہ زیادہ مقبول ہوئی ہے۔ علامہ جمیل مظہری نے ایک گفتگو کے دوران مجھے بتایا کہ سہیل صاحب نے ایک بہترین کہانی "پیاس" کے عنوان سے لکھی تھی جو شائع بھی ہوئی مگر اب وہ دستیاب نہیں ہے۔

بچوں کے لئے بھی سہیل عظیم آبادی نے کافی کہانیاں لکھیں جو ماہنامہ "پیام تعلیم" (دہلی) مسرت (پٹنہ) اور ثاقی (لکھنؤ) میں شائع ہوئیں۔ بچوں کے لئے لکھی گئی ان سب کہانیوں کا ذکر طوالت کے خوف سے نظر انداز کرنا بہتر ہے البتہ اس سلسلے میں "امتحان" (مطبوعہ مسرت پٹنہ ستمبر ۱۹۶۷ء) سچا اور جھوٹا (مطبوعہ پیام تعلیم سالنامہ ۱۹۶۸ء) عقلمند لوگ (مطبوعہ پیام تعلیم ستمبر ۱۹۷۳ء) غرور کا سر نیچا (مطبوعہ پیام تعلیم مئی ۱۹۷۴ء) ایک نصیحت (مطبوعہ پیام تعلیم جولائی ۱۹۷۴ء) سخاوت (مطبوعہ پیام تعلیم) احسان کا بدلہ عورت (مطبوعہ بچوں کا ادبی ڈائجسٹ بہار شریف خاص نمبر) علم اور سچائی کی بدولت (مطبوعہ پیام تعلیم) اور عقلمند عورت (مطبوعہ مسرت پٹنہ

مئی ۱۹۶۸ء) وغیرہ قابل ذکر ہیں۔ "ریت کے پھول" کے عنوان سے ہندی میں بچوں کی سات کہانیاں کتابی شکل میں گرنتھ مالا کاریالیہ پٹنہ نے شائع کی ہیں۔

افسانوں کے علاوہ سہیل صاحب نے کافی تعداد میں ادبی، سیاسی اور سماجی موضوعات پر مضامین بھی لکھے ہیں۔ ادبی مضامین جو مختلف رسالوں میں میری نظر سے گذرے، مختصر تعارف کے ساتھ درج ذیل ہیں :

(۱) کہانیوں کی کہانی (مطبوعہ راوی پٹنہ مئی ۱۹۶۳ء و جون ۱۹۶۳ء) دو قسطوں میں شائع شدہ یہ ایک طویل مضمون ہے جس میں افسانوں کی تشکیل و تعمیر میں پیش آنے والے مختلف مرحلوں، دشواریوں اور افسانہ نگار کو متاثر کرنے والی مختلف حالتوں اور کیفیتوں کا بیان کیا گیا ہے۔ اسی شمارے میں "راوی" کے نام سے لکھے ہوئے افسانہ کی تشکیل و تعمیر سے متعلق سہیل صاحب کے گراں قدر تنقیدی خیالات بھی موجود ہیں۔

(۲) ریڈیائی ڈرامے (مطبوعہ آواز۔ دہلی ۲۲ ردسمبر ۱۹۷۰ء) :۔ اس مضمون میں ریڈیائی ڈراموں کی تشکیل اور تعمیر کے مختلف مرحلوں کو بیان کیا گیا ہے۔

(۳) اردو ادیبوں کا مسئلہ (مطبوعہ کتاب لکھنؤ مارچ ۱۹۷۱ء) :۔ ماہنامہ "کتاب" کے ایک مستقل عنوان "تلخ و تند و شیریں" کے تحت لکھے گئے اس مضمون میں خاص طور پر اردو قارئین کے گرتے ہوئے ادبی ذوق اور اردو مصنفین کی پریشانیوں کا ذکر ملتا ہے۔

(۴) بہار میں اردو (مطبوعہ آج کل دہلی اردو نمبر اگست ستمبر ۱۹۷۳ء) :۔ بہار میں اردو کی ابتدا اور دورِ حاضر میں اردو زبان و ادب کے ارتقاء کا اعداد و شمار کی بنیاد پر جائزہ لیا گیا ہے۔

(۵) قومی یکجہتی میں اقلیتی زبانوں کا رول اور ہمارا کردار (شاعر قومی یکجہتی نمبر ۱۹۷۷ء) :- یہ دراصل مظفر پور میں منعقدہ بنگلہ ایسوسی ایشن کے سالانہ جلسے میں پڑھا گیا ایک مقالہ ہے جس میں قومی یکجہتی کے لئے اردو ادیبوں کی کاوشوں اور ان کے فرائض کا ذکر ملتا ہے۔

(۶) ایک خط (شاعر کرشن چندر نمبر ۱۹۷۷ء) مضمون کی فرمائش کے جواب میں لکھا گیا یہ طویل خط بذات خود ایک مختصر سا مضمون ہے جس میں کرشن چندر کی شخصیت اور فن کے بارے میں اپنے تاثرات کا اظہار کیا گیا ہے۔

(۷) اردو آزاد ہندوستان میں (مطبوعہ اورنگ' پٹنہ یکم تا ۱۵ دسمبر ۱۹۷۷ء) تقسیم ہند کے بعد سماج میں اردو زبان وادب کی مجموعی حیثیت پر روشنی ڈالی گئی ہے۔

(۸) اردو افسانوی ادب میں عورت کا تصور (شاعر ستمبر ۱۹۷۸ء) یہ ایک تنقیدی مضمون ہے جس میں اردو کے افسانوی ادب میں عورت کی پیش کش کے انداز اور اس کے مقام کا جائزہ لیا گیا ہے۔

(۹) اردو دوست کیا کریں (اورنگ ۱۶ تا ۲۳ نومبر ۱۹۷۸ء) :- کل ہند اردو کانفرنس پٹنہ کے موقع پر شائع شدہ خصوصی شمارے میں یہ مضمون شامل ہے۔

(۱۰) اردو افسانہ، کل آج اور کل (کتاب افسانہ نمبر اکتوبر ۱۹۷۶ء) یہ کوئی باضابطہ مضمون نہیں ہے بلکہ اردو افسانے کے موضوع پر ہونے والے سمپوزیم میں حصہ لیتے ہوئے سہیل صاحب نے جن خیالات کا اظہار کیا تھا انہیں یکجا کر دیا گیا ہے۔ سہیل نے نہ صرف عصری اردو افسانے کی رفتار ترقی پر اپنی بے اطمینانی کا اظہار کیا ہے بلکہ جدید افسانہ نگاروں کی طرف سے بھی مایوسی ظاہر کی ہے۔ انھوں نے مختصر افسانے کا سب سے اہم عنصر مجموعی تاثر کو قرار دیا ہے اور افسانوں میں کہانی پن

(افسانویت) کی اہمیت کو بھی تسلیم کیا ہے چوں کہ اس کے بغیر افسانے میں کوئی اثر پیدا ہو ہی نہیں سکتا۔ ایک سوال کا جواب دیتے ہوئے انھوں نے جہاں پریم چند کو "حقیقت نگاری کا جنم داتا" کہا ہے وہیں مجموعی طور پر اردو کا سب سے بڑا افسانہ نگار سعادت حسن منٹو کو قرار دیا ہے۔ نئی پود کے افسانہ نگاروں میں انھوں نے غیاث احمد گدی، الیاس احمد گدی(؟)، بشیشر پردیپ، اقبال متین اور اقبال مجید کی صلاحیتوں کا ذکر کیا ہے۔ تجریدی اور تمثیلی افسانوں کے متعلق ان کا خیال ہے کہ ان افسانوں کو پڑھنا ہو تو افسانہ نگار کو پاس بٹھا لینا چاہیئے تاکہ وہ مطلب سمجھاتا جائے۔

علمی و ادبی مضامین کے علاوہ سیاسی اور سماجی موضوعات پر لکھے گئے جن مضامین کو دیکھنے کا مجھے موقع ملا ان کی فہرست درج ذیل ہے:

برسا بھگوان (تہذیب پٹنہ مارچ ۱۹۵۳ء) مضمون ریاست بہار کے اسکولوں میں داخل نصاب ہے۔ بہار کے آدی باسی (تہذیب پٹنہ جنوری ۱۹۵۳ء) چاچا نہرو (مسرت پٹنہ چاچا نہرو نمبر ۱۹۶۷ء) مہاتما گاندھی (حال پٹنہ ۲ر اکتوبر ۱۹۶۷ء) بچھڑ جانے والوں کے بارے میں (مخدوم محی الدین، سلیمان ادیب اور برج شنکر ورما، ایڈیٹر جوگی سے متعلق ا مطبوعہ حال ۱۳ر اکتوبر ۱۹۶۷ء) مذہب اور سیاست (بہار کی خبریں یکم اکتوبر ۱۹۶۷ء) سیکولرزم کی حفاظت کیسے ہو؟ (صدائے عام پٹنہ ۱۹۷۱ء) مشرقی بنگال کا المناک حادثہ پاکستان میں جمہوریت کا قتل ہے (ہمارا نعرہ پٹنہ ۵ر جون ۱۹۷۱ء) پاکستان میں مارے جانے والے مسلمان (دو قسطوں میں آبشار کلکتہ ۹، ۱۰ر جون ۱۹۷۱ء اور صدائے عام پٹنہ) بنگلہ دیش اور جن سنگھ (پریس ایشیا انٹرنیشنل کے تحت نشر شدہ، ملک کے درجنوں اخبارات میں شائع شدہ ۱۹۷۱ء) معاہدہ شملہ اور جن سنگھ (ہمارا نعرہ

۱۵ اگست ۱۹۷۲ء) کشمیر موسم بہار میں (محراب اردو ڈرامہ جمعیت دہلی مئی ۱۹۷۲ء)
مسلمانوں کی تعلیم کا مسئلہ (اورنگ ۱۵ نومبر ۱۹۷۳ء) عظمت کی قیمت (گاندھی
جی سے متعلق مضمون مطبوعہ اورنگ ۷ فروری ۱۹۷۴ء) جمہوریت اور سوشلزم
(اورنگ ۱۴ فروری ۱۹۷۴ء) ماضی حال اور مستقبل (اورنگ ۲۱ فروری ۱۹۷۴ء)
سیکولرزم کیوں؟ (اورنگ ۱۵ اگست ۱۹۷۴ء) تشدد اور عدم تشدد (اورنگ
۲۱ اکتوبر ۱۹۷۴ء) سفر سے پہلے (اورنگ ۱۵ جنوری ۱۹۷۶ء) مولانا مظہر الحق
آزادی و جمہوریت کے سپہ سالار (اورنگ پٹنہ ۲۶ جنوری ۱۹۷۶ء) بابا گورو نانک
اور مسلمان (اورنگ ۲۸ نومبر ۱۹۷۶ء) آدمی کو عمل کا پھل ملتا ہے (اورنگ
۱۶ دسمبر ۱۹۷۶ء)۔

سہیل عظیم آبادی نے شخصی خاکے بھی کامیابی کے ساتھ لکھے ہیں۔
جن شخصیتوں پر انھوں نے قلم اٹھایا ہے ان میں سے اکثر کے ساتھ ان کے دیرینہ
مراسم رہے ہیں۔ کسی کے ساتھ بزرگانہ، کسی کے ساتھ دوستانہ اور کسی کے ساتھ
مشفقانہ تعلقات کی جھلک ان خاکوں میں نمایاں ہے۔ مختلف ذرائع سے مجھے
درج ذیل شخصی خاکے دیکھنے کا اتفاق ہوا:

اختر ایک محبوب شخصیت (ساغر نو پٹنہ اختر اورینوی نمبر) حسینی صاحب (علی عباس
حسینی سے متعلق مطبوعہ صبح نو پٹنہ علی عباس حسینی نمبر ۱۹۶۵ء) کرشن چندر ایک محبوب
شخصیت (شاعر کرشن چندر نمبر ۱۹۶۷ء) شرافت کا آئینہ (قومی زبان کراچی بابائے
اردو نمبر ۱۹۶۷ء) بسمل صاحب (سہیل گیا بسمل سنسہاروی نمبر) نذر امام جیسے
جاننے والے بھول نہیں سکتے (صبح نو نذر امام نمبر ۱۹۷۲ء) مسز سباسنی ٹوبو (زیور پٹنہ
جولائی ۱۹۷۳ء۔ محراب دہلی نومبر ۱۹۷۳ء) سلام مچھلی شہری (سیکولر ڈیموکریسی دہلی

دسمبر ۱۹۷۷ء) رشید النساء بیگم (محراب اپریل ۱۹۷۳ء) اعتراف (مطبوعہ سووینیر جشن جمیل مظہری ۱۹۷۵ء) جگر مرادآبادی یادوں کے آئینے میں (شاعر شمارہ ۱۰-۱۱ ۱۹۷۶ء) مخلص دوست (کتاب نما دہلی۔ محمود احمد ہنر نمبر فروری ۱۹۷۹ء) زکی انور پرستار انسانیت (روشن ادب دہلی زکی انور نمبر جولائی اگست ۱۹۷۹ء)

سہیل صاحب نے ریڈیائی فیچر بھی کافی لکھے ہیں۔ جواہر لعل نہرو سے متعلق کتاب "جواہر پارے" مرتبہ پروفیسر محمد علی خاں وغیرہ مطبوعہ ۱۹۶۶ء بہار کی مختلف یونیورسٹیوں میں داخل نصاب رہی ہے۔ اس میں "روشنی کا مینار" کے عنوان سے سہیل صاحب کا ایک ریڈیائی فیچر شامل ہے۔ اردو زبان کا غالباً یہ پہلا ریڈیائی فیچر ہے جو کسی درسی کتاب میں شامل کیا گیا ہے۔ اس کے علاوہ سہیل کے ذریعہ لکھے گئے فیچرز کا بیشتر حصہ یا تو ضائع ہو گیا یا غیر مطبوعہ ہے۔ حال ہی میں ان کے دو فیچر "امیر مینائی" (مطبوعہ خمار پٹنہ شمارہ ۱۰) اور "النساء" (مطبوعہ خمار پٹنہ شمارہ ۱۲) منظر عام پر آئے ہیں۔ حکومت ہند کی طرف سے پاکستانی پراپگنڈا پروگرام "ضرب کلیم" کے جواب میں انھوں نے تقریباً پچاس ریڈیائی ڈرامے اور فیچرز کشمیر ریڈیو کے لئے لکھے جن کا اب کوئی پتہ نہیں چلتا۔

ان کے ظریفانہ مضامین کی تعداد بھی کم نہیں ہے۔ آل انڈیا ریڈیو پٹنہ سے ۱۹۶۲-۶۳ء کے دوران ہر ہفتہ ایک ڈرامہ "مرزا جھو سیریز" کے تحت نشر ہوتا تھا۔ یہ ظریفانہ ڈرامے سہیل صاحب لکھتے تھے اور خود ہی پروڈیوس بھی کرتے تھے۔ ان میں سے ایک ڈرامہ "مگدھ پنچ" پٹنہ بابت یکم ستمبر ۱۹۷۹ء میں شائع ہو چکا ہے۔ تین اور ڈرامے ہندی کے رسالہ "ناری جگت" پٹنہ میں بھی چھپ چکے ہیں۔ بقیہ غیر مطبوعہ ہیں۔ شبستان اردو ڈائجسٹ دہلی بابت اکتوبر ۱۹۷۰ء میں ایک مزاحیہ خاکہ

"موجی خلیفہ" شگوفہ حیدر آباد بابت جولائی ۱۹۷۸ء میں ایک ظریفانہ مضمون "پیش لفظ" اور "بہار کی خبریں" پٹنہ بابت ۱۶ دسمبر ۱۹۶۹ء میں ایک مزاحیہ خاکہ "میر صاحب" شائع ہو چکا ہے گرچہ اس خاکے کے بارے میں آئندہ کسی شمارے میں یہ تصحیح موجود ہے کہ خاکہ ماہ منیر حسنانی کا لکھا ہوا ہے سہیل عظیم آبادی کا نہیں لیکن اس سے تو یہ اندازہ لگایا ہی جا سکتا ہے کہ وہ اس طرح کی چیزیں بھی برابر لکھا کرتے تھے اور ممکن ہے ایسے بعض خاکے یا مضامین اس سے قبل "بہار کی خبریں" میں بھی شائع ہوئے ہوں۔ ہفت روزہ حال (پٹنہ) میں راہی اور جناب مسٹر شنری گپتی ناتھ کے نام سے وہ مستقل فکاہیہ کالم بھی لکھتے رہے۔

ہندی رسالوں میں چھپنے والی کہانیوں کے علاوہ ہندی زبان میں چھپی ہوئی ایک مختصر سی کتاب "اردو بھاشا اور ساہتیہ" زیر اہتمام راشٹریہ بھاشا پرشید اور بچوں کی کہانیوں پر مشتمل کتاب "ریت کے پھول" بھی میری نظر سے گذری۔

جہاں تک سہیل صاحب کے خطوط کا تعلق ہے ان کی شہرت ہندو پاک گیر ہے۔ ایک زمانے میں مشہور شاعر رضا نقوی واہی کا یہ جملہ خاصا مشہور ہوا تھا کہ ہندوستان کا شاید ہی کوئی بدنصیب شاعر و ادیب ایسا ہوگا جسے سہیل صاحب نے خط نہ لکھا ہو۔ غیر منقسم ہندوستان اور پھر ہندوستان، پاکستان اور بنگلہ دیش وغیرہ کے مختلف ادیبوں کو انہوں نے اتنے مختصر اور طویل خط لکھے ہیں جن کا شمار کرنا مشکل ہے۔ ان کے مکتوبات سے متعلق ایک خاص نمبر لکھنؤ سے شائع بھی ہونے والا تھا۔ میں یہاں پر ان کے صرف چند خطوط کا ذکر کرنا ضروری سمجھتا ہوں جیوں کہ ان خطوط میں ان کی ذاتی زندگی کے علاوہ ان کے ادبی اور سیاسی و سماجی نظریات کی بھرپور جھلکیاں ملتی ہیں۔ ایشیا (میرٹھ) کے مکاتیب نمبر ۱۹۶۲ء میں ساغر نظامی کے نام

لکھے گئے سہیل کے گیارہ خطوط شامل ہیں جن میں سہیل کی ذاتی زندگی کی کشمکش اور ان کے ادبی نظریات کے علاوہ ان کی بعض گمشدہ کہانیوں مثلاً "جوار بھاٹا" اور "کھویا ہوا لعل" کا بھی ذکر ملتا ہے۔ ایک نامکمل "ناولٹ" کا بھی ذکر ہے جسے اگر "بے جڑ کے پودے" کی شکل میں تکمیل شدہ مان لیا جائے تو یہ پتہ چلتا ہے کہ اس ناولٹ کی تصنیف انھوں نے ۱۹۴۰ء میں ہی شروع کر دی تھی۔ مصور (پٹنہ) کے شمارہ ۱۰ اکتوبر ۱۹۵۵ء میں سہیل کا جو خط شائع ہوا ہے اس میں ادب کو کسی نظریے کا پابند کرنے کے سلسلے میں طویل بحث ملتی ہے۔ ادیب سہ ماہی پٹنہ جون ۱۹۵۴ء شاعر کرشن چندر نمبر ۱۹۶۷ء اور ہم زبان مالیگاؤں شمارہ ۵ ۱۹۷۷ء میں شائع شدہ سہیل کے خطوط بھی اہم ہیں۔ مظہر امام کے نام ۱۹۴۶ء سے ہی انہوں نے خطوط لکھے تھے جن کی تعداد سیکڑوں تک پہونچتی ہے مگر سب سے اہم خط ۲۸ فروری ۱۹۶۱ء کا تحریر کردہ ہے جس میں اپنی کہانی "کفارہ" (مطبوعہ رفتار نو) دربھنگہ کے کرداروں کی اصلیت بے نقاب کی ہے اور اس سچے واقعے کا ذکر کیا ہے جس پر یہ کہانی مبنی ہے۔

دوسری زبانوں سے ترجمہ کے باب میں بھی سہیل صاحب کی خدمات کا اعتراف نہ کرنا غلط ہوگا۔ ہندی کے مشہور مصنف یش پال کے ناول "منشیہ کے روپ" کا ترجمہ سہیل صاحب نے اردو زبان میں "آدمی کے روپ" کے عنوان سے کیا تھا۔ کل دو سو چھیانوے صفحات پر مشتمل یہ ناول جو ایک نوجوان پہاڑی بیوہ سوما اور ایک پہاڑی نوجوان دھن سنگھ کے پیار کی کہانی ہے ۱۹۷۲ء میں نیشنل بک ٹرسٹ انڈیا نئی دہلی کے زیر اہتمام چھپا۔ سہیل نے دوسری زبانوں کے کچھ اور ناولوں اور افسانوں کو کبھی جزوی اور کبھی کلی طور پر اردو زبان میں منتقل کیا ہے مثلاً ان کے طویل افسانے "ایثار" (مطبوعہ ندیم ۱۹۴۱ء) کے نیچے یہ نوٹ ملتا ہے ـــ "بنگال کے ایک مشہور

ناول نویس کے ایک شاہکار کا عکس لطیف "۔ ایک دوسرے افسانے بہ عنوان "رنڈیاں" مطبوعہ "پریوین" الہ آباد اور "جادید" لاہور کا یہ موضوع پرل ایس بک کی کتاب DRAGON SEED کے ایک ٹکڑے سے ماخوذ ہے اور افسانہ گرد آیا (مطبوعہ ندیم ستمبر ۱۹۲۹ء) کا پلاٹ کسی انگریزی کہانی سے لیا گیا ہے ۔
مشہور چینی مصنف جن چان آیہ کی ایک کہانی کا ترجمہ "خواب" کے عنوان سے کیا تھا جو غیر مطبوعہ ہے ۔

سہیل عظیم آبادی کے غیر مطبوعہ ڈراموں، فیچرز، مقالات اور افسانوں کی تعداد بھی کافی ہے ۔ اس سلسلے میں میری واقفیت سہیل صاحب مرحوم کے فرزند شان الرحمن اور خدا بخش لائبریری پٹنہ کی مرہون منت ہے ۔ اول الذکر کے ذریعہ مجھے جن غیر مطبوعہ چیزوں کو دیکھنے کا موقع ملا ان میں اوپر بیان کردہ بعض تخلیقات کے علاوہ مندرجہ ذیل تحریریں شامل ہیں :۔

(الف) ڈرامے

سہیل صاحب نے آل انڈیا ریڈیو کشمیر، دہلی اور پٹنہ کے لئے کافی ڈرامے لکھے ہیں جن میں سے تقریباً ۳۰ ڈرامے محفوظ ہیں اور بیس کے قریب غیر مطبوعہ ہیں۔ ان کی فہرست درج ذیل ہے :۔

(۱) انارکلی :۔ شہزادہ سلیم اور انارکلی کی لازوال محبت کی داستان نئے انداز میں پیش کی گئی ہے ۔ یہ ڈرامہ ریڈیو سے نشر بھی ہو چکا ہے اور دوبارہ خاص طور پر اسٹیج کے لئے لکھا گیا ہے جس میں امتیاز علی تاج کے تحریر کردہ ڈرامے کی بعض خامیوں کو دور کرنے کی کامیاب کوشش ملتی ہے ۔ اس کو کتابی شکل میں شائع

کرنے کا وعدہ ۲۰ مارچ ۱۹۷۱ء کے ہفتہ وار "حال" پٹنہ میں موجود ہے مگر یہ وعدہ پورا نہ ہو سکا۔

(۲) بینا جوگن :- خانہ بدوشوں کی زندگی پر لکھا گیا ریڈیو سے نشر شدہ ڈرامہ ہے۔

(۳) کلا کلاکار اور ۔۔۔ :- یہ ایک اسٹیج ڈرامہ ہے جو اسی عنوان سے لکھی گئی ان کی ایک کہانی پر مبنی ہے۔ کلا سنگم (پٹنہ) کے زیر اہتمام اسٹیج ہو چکا ہے۔

(۴) بغاوت :- ملک اور جہیز کے خلاف لکھا گیا ڈرامہ ہے جو آل انڈیا ریڈیو کلکتہ کے ڈرامہ فیسٹول میں نشر ہوا اور سہیل صاحب نے اسے خود ہی پروڈیوس کیا۔

(۵) مہوا :- بنگلہ دیش کی ایک لوک کہانی کی بنیاد پر لکھا ہوا ریڈیو سے نشر شدہ ڈرامہ ہے۔

(۶) روشنی :- ان کی مشہور کہانی "روشنی" کی بنیاد پر لکھا گیا ڈرامہ ہے جو ریڈیو کشمیر سے نشر ہوا تھا۔

(۷) داراشکوہ :- مشہور تاریخی واقعات پر مشتمل ریڈیائی ڈرامہ ہے۔

(۸) محبت کے لئے :- ایک شہزادے اور خانہ بدوش لڑکی کی محبت پر مبنی ڈرامہ ہے جو ریڈیو سے نشر شدہ ہے۔

(۹) بہادر :- آل انڈیا ریڈیو کشمیر سری نگر سے نشر شدہ ایک فکاہیہ ڈرامہ ہے۔

(۱۰) شیر شاہ :- تاریخی واقعات پر مشتمل ریڈیائی ڈرامہ ہے۔

(۱۱) جہاں آرا :- مشہور تاریخی واقعات پر مشتمل ریڈیائی ڈرامہ ہے۔

(۱۲) انجمن :- ایک سماجی موضوع پر لکھا گیا ریڈیائی ڈرامہ ہے۔

(۱۳) مرزا پھنگو :- اس عنوان سے لکھے گئے ظریفانہ ڈراموں میں سے چند

شائع شدہ ڈراموں کے علاوہ جن کا ذکر اوپر ہو چکا ہے، سولہ ڈرامے مکمل ہیں۔

(ب) فیچرز :-

مندرجہ ذیل غیر مطبوعہ فیچرز میری نظر سے گزرے :-

غالب کی انا (غالب سے متعلق) ایک ولی پوشیدہ اور کافر کھلا (غالب سے متعلق) فردوس گوش (غالب سے متعلق) نہرو کی وصیت (پنڈت نہرو سے متعلق) نیا شوالہ (کلام اقبال پر مبنی فیچر) ضیا عظیم آبادی سے متعلق ایک فیچر اور دبستان عظیم آباد سے متعلق ایک فیچر۔

(ج) ناول اور افسانے :-

سماجی موضوعات پر لکھے گئے دو نامکمل ناول غیر مطبوعہ ہیں۔ ایک آدی باسیوں کی زندگی پر ہے اور دوسرا کرسچن مشنریوں سے متعلق ہے۔ ان پر عنوانات درج نہیں ہیں [1]۔ "الٹے پاؤں" "ایک سچی کہانی" اور "خاموش طوفان" کل تین افسانے غیر مطبوعہ ہیں۔

(د) مضامین :-

کل چار مضامین غیر مطبوعہ ہیں جو چار مشہور شخصیتوں یعنی مجاز، احتشام حسین، آغا حشر اور ہندی کے مشہور مصنف رادھا کرشن پر لکھے گئے ہیں۔ ایک مضمون

---

[1] ایک ناول کا بیشتر حصہ آج کل، دسمبر ۱۹۸۰ء میں شائع ہو چکا ہے۔

"میری نوجوانی کے دن" ابھی مکمل ہے اور غیر مطبوعہ ہے۔ انگریزی میں لکھا ہوا ایک مضمون بہ عنوان "SHEIKHUL HIND MAULANA MAHMOODUL HASAN" بھی غیر مطبوعہ ہے۔

(۸) کتابیں :-

"بچوں کی تعلیم کے لئے ایک نیا قاعدہ" جو ابتدائی چھ ماہ کی تعلیم میں کافی مددگار ہو سکتا ہے، غیر مطبوعہ ہے۔ قواعد کی ایک کتاب ہے جو کاپی سائز کے ۲۲ صفحات پر باریک حروف میں لکھی گئی ہے۔ اس کتاب کا ذکر ساغر نظامی کے نام لکھے گئے ان خطوں میں بھی ملتا ہے جن کا تذکرہ اوپر ہو چکا ہے۔ "پریم چند کا ذہنی سفر" کے عنوان سے ایک کتاب انھوں نے کئی سال ہوئے لکھنی شروع کی تھی جو نامکمل شکل میں موجود ہے۔ نیشنل بک ٹرسٹ نے پنڈت نہرو سے متعلق ایک امریکن مصنف مائیکل بریشر کی کتاب NEHRU - A POLITICAL BIOGRAPHY انھیں ترجمہ کرنے کے لئے دی تھی۔ انگریزی میں یہ کتاب تمہید (PREFACE) کے گیارہ صفحات اور فہرست وغیرہ کے علاوہ کل چھ سو چالیس صفحات پر مشتمل ہے۔ "نہرو ایک سیاسی رودادِ حیات" کے عنوان سے اس کتاب کا کافی حصہ سہیل صاحب اردو میں ترجمہ کر چکے تھے جو غیر مطبوعہ ہے۔

(۹) ڈائری کے صفحات

غالباً ۱۹۴۵ء سے سہیل صاحب نے مستقل طور پر ڈائری لکھنی شروع کی تھی۔ تقریباً دس سال کا یہ روزنامچہ میری نظر سے گزرا۔ ان صفحات کی اہمیت

اس لئے بڑھ جاتی ہے کہ ان میں ذاتی مشغولیات اور مصروفیات کے علاوہ علمی و ادبی شخصیات اور موضوعات پر بھی اظہار خیال کیا گیا ہے۔ ڈائری کے یہ اوراق اگر شائع کر دیئے جائیں تو بہت سے "رازہائے دوران پردہ" کا بھی انکشاف ہو سکتا ہے۔ ہاتھ سے لکھی ہوئی سنہ ۱۹۶۱ء کی ایک PRODUCER'S DIARY بھی مجھے ملی جس میں بعض اہم ادبی شخصیتوں کے بارے میں قابلِ ذکر اشارے ہیں۔

مندرجہ بالا غیر مطبوعہ تخلیقات کے علاوہ خدا بخش اردو لائبریری پٹنہ کے شعبۂ مسودات (MANUSCRIPT SECTION) میں مجھے سہیل صاحب کی کچھ غیر مطبوعہ تصانیف خود ان ہی کی تحریریں ملیں۔ یہ ساری چیزیں آل انڈیا ریڈیو پٹنہ سے مختلف اوقات میں نشر شدہ اور میری واقفیت کی حد تک غیر مطبوعہ ہیں۔ ان کی فہرست درج ذیل ہیں:

(الف) افسانے :-

(۱) بڑا فرض :- ۲۵ر اگست سنہ ۱۹۶۴ء کو پٹنہ ریڈیو سے نشر شدہ۔

(۲) ایک سچی کہانی :- رانچی کے ایک ایماندار آدی باسی منگرا کی کہانی جو ۲۵ر فروری سنہ ۱۹۷۰ء کو پٹنہ ریڈیو سے نشر ہوئی تھی۔

(ب) شخصی خاکے :-

(۱) "یادوں کے چراغ" کے تحت پروفیسر عبدالباری مرحوم پر لکھا ہوا خاکہ

(۲) "مولانا مظہر الحق" کے عنوان سے مشہور سماجی اور سیاسی رہنما مظہر الحق مرحوم کا خاکہ۔

(iii) "ایک انقلابی ایک ادیب" کے عنوان سے مشہور ہندی مصنف بینی پوری سے متعلق ایک پر لطف خاکہ ۴ ر مئی ۱۹۶۹ء کو نشر شدہ۔

(iv) "انصاری صاحب" کے عنوان سے عبدالقیوم انصاری مرحوم کا خاکہ جو ۱۹ ر جنوری ۱۹۷۴ء کو نشر ہوا۔

(ج) مضامین :-

(i) کشمیر موسم سرما میں - ۲۱ ر فروری ۱۹۶۷ء کو نشر شدہ

(ii) اردو افسانے اور علی عباس حسینی - ایک طویل ادبی مضمون

(iii) "سنی سنائی" پروگرام کے تحت ۱۹۶۷ء میں "تیر اندازی" اور "تیغ زنی"

(iv) "اردو شاعری کے تین اسکول" کے تحت لکھنو اسکول کی علمی و ادبی خدمات اور مزاج سے متعلق ایک مضمون

(v) "مولانا مظہر الحق" کے عنوان سے مولانا کی زندگی اور خدمات پر مضمون

(vi) "بہار قحط کے مورچے پر" :- صوبہ بہار کی خشک سالی کے بارے میں مضمون

(vii) بنگلہ دیش کی تحریک :- ۵ ر ستمبر ۱۹۷۱ء کو نشر شدہ

(viii) "میری ڈائری سے" کے عنوان سے ۲۲ مئی ۱۹۶۶ء کو نشر شدہ ڈائری کا ایک ورق

(ix) "سچی بات" کے عنوان سے ہندی میں مضمون ۱۰ مئی ۱۹۶۳ء کو نشر شدہ

(د) فیچرز اور ڈرامے :-

(۷) "نیا پرانا پٹنہ" کے عنوان سے گنگا ندی پر پل کی تعمیر شروع ہونے کے کچھ دنوں بعد لکھا گیا ایک فیچر جس میں پٹنہ کی تاریخی حیثیت کو نمایاں کیا گیا ہے۔

(۸) عید الفطر سے متعلق لکھا گیا ایک ظریفانہ ریڈیائی ڈرامہ

سہیل عظیم آبادی کی مذکورہ بالا علمی و ادبی خدمات سے قطع نظر دنیائے صحافت میں بھی ان کی خدمات کم نہیں ہیں۔ ویسے تو ان کی صحافتی زندگی کا آغاز بیسویں صدی کی چوتھی دہائی کے دوران قیام کلکتہ کے زمانے میں ہی ہو گیا تھا مگر باضابطہ طور پر ۱۹۵۰ء میں "ساتھی" پٹنہ کی اشاعت کے ساتھ ہی انھوں نے صحافت کی دنیا میں قدم رکھا۔ تقریباً دو سال تک وہ 'ساتھی' نکالتے رہے اور پھر اس سے الگ ہو گئے۔ اپنی ادارت کے دوران وہ ترتیب و تزئین کی ذمہ داریوں کے باوجود راہی کے نام سے مستقل ایک کالم لکھتے رہے۔ اپریل ۱۹۵۲ء میں انھوں نے تہذیب (پٹنہ) نکالا۔ اس رسالے کے عام شمارے کل ۶۴ صفحات کے ہوتے تھے اور سرورق پر عموماً کلاسیکی مصوری کا کوئی شاہکار رہتا تھا۔ یہ نیم ادبی پرچہ ظاہری و باطنی خوبیوں سے بڑی حد تک آراستہ تھا مگر تین ہی شماروں کے بعد اس کی اشاعت میں تعطل پیدا ہو گیا۔ کچھ مہینوں بعد دسمبر ۱۹۵۲ء میں اس کا چوتھا شمارہ سہیل عظیم آبادی اور عبد القیوم انصاری کی مشترکہ ادارت میں نکلا۔ اس کے بعد اکتوبر ۱۹۵۳ء تک یہ پرچہ مستقل پابندیٔ وقت کے ساتھ شائع ہوتا رہا۔ تہذیب کی مکمل فائل گورنمنٹ اردو لائبریری پٹنہ میں موجود ہے جس کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ رسالے کے قلمی معاونین میں ملک کے تقریباً تمام مستند اور مشاہیر اہل قلم شامل تھے۔ خود سہیل صاحب کے جو مضامین اور افسانے "تہذیب" میں شائع ہوئے ہیں ان کا ذکر قبل آ چکا ہے۔

یہاں یہ ذکر کر دینا ضروری ہے کہ تہذیب میں اور بعد میں اپنے جاری کردہ دوسرے پرچوں میں وہ بھارتی اور ابن حبیب کے نام سے بھی مضامین لکھا کرتے تھے۔ واضح ہو کہ ان کے والد کا نام حبیب الرحمن تھا۔ بھارتی کے نام سے ان کا ایک مختصر افسانہ "انصاف" جنوری ۵۲ء کے شمارے میں موجود ہے۔ "تہذیب" کے بعد انھوں نے پٹنہ سے سہ ماہی "راوی" نکالا۔ اس کی ادارت میں گرچہ سہیل صاحب کا نام نہیں تھا مگر در پردہ رسالے کا بیشتر کام وہی انجام دیتے تھے۔ "راوی" میں انھوں نے ابن حبیب کے علاوہ راوی، انام اور بن مالی کے فرضی ناموں سے بھی مضامین لکھے ہیں۔ راوی کے نام سے انھوں نے تقریباً ہر شمارے میں افسانہ نگاری سے متعلق اپنے تنقیدی خیالات کا اظہار کیا ہے۔ ان مضامین کی زبان بڑی صاف اور شستہ ہے اور خیالات بے حد سلجھے ہوئے ہیں۔ اس طرح کے مختلف چھوٹے چھوٹے ٹکڑے اگر یکجا کر دئے جائیں تو فن افسانہ نگاری پر ایک بھرپور مضمون تیار ہو سکتا ہے۔

۱۹۷۰ء میں انھوں نے آل انڈیا ریڈیو کی ملازمت سے سبکدوشی کے بعد پٹنہ سے ہفتہ وار "حال" جاری کیا۔ یہ اخبار اپنی ظاہری اور باطنی خوبیوں کے لحاظ سے اپنی مثال آپ تھا مگر اس کے صرف سات شمارے سہیل صاحب کی ادارت میں شائع ہوئے اور بقیہ سات شمارے سابق وزیر اعلیٰ بہار عبد الغفور اور سہیل عظیم آبادی کی مشترکہ ادارت میں منظر عام پر آئے۔ "حال" کا پہلا شمارہ ۱۵ اگست ۱۹۷۰ء، دوسرا ۵ ستمبر ۱۹۷۰ء، تیسرا بارہ ستمبر ۱۹۷۰ء چوتھا پانچواں اور چھٹا شمارہ ۱۹ ستمبر ۱۹۷۰ء، ۲۶ ستمبر ۱۹۷۰ء اور ۳ اکتوبر ۱۹۷۰ء کو ساتواں قدرے تاخیر سے ۱۲ اکتوبر ۱۹۷۰ء اور آٹھواں شمارہ (جلد ۲ شمارہ ۱) ۱۶ جنوری ۱۹۷۱ء کو نکلا۔ نواں، دسواں، گیارہواں، بارہواں اور تیرہواں شمارہ پابندیٔ وقت سے شائع ہوا۔ چودہواں اور آخری شمارہ (جلد ۲

شمارہ ۴۷) ۲۰ مارچ ۱۹۷۱ء کو نکلا۔ اس اخبار کے پرنٹر اور پبلشر ایس مظاہر حسن تھے اور یہ دی آرٹ پریس پٹنہ ۶ میں چھپتا تھا۔ سائز عام ہفتہ وار اخباروں سے بڑا تھا چونکہ ڈیمائی سائز پر شائع ہوتا تھا۔

"حال" کے مختلف شماروں میں سہیل صاحب نے مجیب الرحمن اور سہیل عظیم آبادی کے علاوہ دوسرے ناموں سے بھی بہت کچھ لکھا ہے۔ اول الذکر نام سے انھوں نے تین مضامین لکھے ہیں "ایک اردو زبان اور رسم خط کا مسئلہ" مطبوعہ شمارہ ۱) دوسرا مسلمانوں کی علیحدہ تنظیم کیا مسلمانوں کے موجودہ مسائل کا حل ہیں (مطبوعہ شمارہ ۵) اور تیسرا اقلیت کا مسئلہ ملک کی جمہوریت کا مسئلہ ...... (مطبوعہ شمارہ ۱۲)۔ انا کے فرضی نام سے ایک ادبی مضمون "ادب میں جدیدیت، ادبی ہپی ازم" شمارہ ۲ میں شائع ہوا ہے۔ شمارہ ۶ میں مشہور ناقد خلیل الرحمن اعظمی نے مضمون نگار کی اصلیت سے واقف ہوئے بغیر اس مضمون پر بڑا سخت مگر پر لطف تبصرہ کیا ہے۔ راہی کے نام سے سہیل صاحب ہر شمارے میں ایک فکاہیہ کالم "چلتے چلتے" بھی لکھا کرتے تھے۔ جناب مسٹر شری گپتی ناتھ کے نام سے بھی شمارہ ۶ تا ۱۹ انھوں نے ظریفانہ کالم لکھے تھے۔ اس کے علاوہ سیاسی مبصر کے قلم سے جو مضامین لکھے ہوتے تھے وہ بھی سہیل صاحب ہی لکھا کرتے تھے۔ کچھ ایسے مضامین بھی جن پر کوئی نام نہیں ہوتا تھا مثلاً "لینن دنیا کا عظیم انقلابی" مطبوعہ شمارہ ۷ "آزاد کشمیر پاکستان کے لئے دردِ سر" مطبوعہ شمارہ ۳ وغیرہ سہیل ہی کے قلم کی پیداوار تھے۔

اپریل ۱۹۷۵ء میں بہار اردو اکادمی کا علمی و ادبی اور تحقیقی مجلہ "اردو دستان" کے نام سے سہیل عظیم آبادی کی ادارت میں منظر عام پر آیا۔ مجلس مشاورت میں پروفیسر کلیم الدین احمد، پروفیسر جمیل مظہری، سید بہاءالدین احمد، ڈاکٹر سید محمد صدرالدین،

پروفیسر عبدالمنان بیدل، ڈاکٹر ایس۔ ایم۔ محسن، پروفیسر عبدالمغنی، ڈاکٹر محمد حسنین اور ڈاکٹر سمیع الحق شامل تھے "نقش اوّل" کے عنوان سے سہیل صاحب نے "اداریہ" لکھا تھا۔ سہ ماہی "اردوستان" کا نام ایک ہی شمارے کے بعد بدل کر "زبان وادب" کر دیا گیا اور سہیل صاحب اس میں ملک کے مشہور و معروف قلمکاروں کے ساتھ ساتھ نئے نئے لکھنے والوں کی تخلیقات بھی شائع کرتے رہے۔ اب یہ رسالہ مشہور افسانہ نگار شین مظفر پوری کی ادارت میں شائع ہوتا ہے۔

مذکورہ بالا ادبی و نیم ادبی رسالوں اور اخباروں کے علاوہ سہیل صاحب نے جیدن، ہندوستان، محاذ اور کہانی کا اجرا کیا۔ "کہانی" کے لئے انھوں نے ملک کے مشہور و معروف افسانہ نگاروں کا تعاون حاصل کر لیا تھا۔ "ہندوستانی" میں انھوں نے سہیل عظیم آبادی کے علاوہ کامران عظیم آبادی کے نام سے بھی کچھ مختصر افسانے لکھے ہیں۔ مثلاً دسمبر ۱۹۳۸ء کے "ہندوستانی" میں اسی نام سے ان کا ایک مختصر افسانہ "جواری" شامل اشاعت ہے۔ اس کے علاوہ ہفتہ وار اتحاد وطن (پٹنہ) میں سائیں بابا کے نام سے ایک مستقل "ظریفانہ کالم" سنور ہے بابا لوگ" بہت دنوں تک لکھتے رہے۔ ماہنامہ "کتاب" لکھنؤ اور ماہنامہ "سہیل" گیا کی مجلس مشاورت میں رہے۔ "اونگ" پٹنہ کے بعض شماروں کے مرتبین میں شامل رہے اور مختلف مقامی و غیر مقامی اخباروں میں تازہ ترین سماجی و سیاسی مسائل پر مضامین لکھتے رہے۔

ان کی ادبی زندگی کا ذکر ان کی شاعری کا تذکرہ کئے بغیر کچھ نامکمل سا رہ جائے گا۔ اس لئے مختصراً اس کا بیان بھی ضروری ہے۔ انھوں نے خود ہی اپنے ایک مضمون "میں اور میرا فن" مطبوعہ "اشارہ" پٹنہ اپریل ۱۹۶۷ء میں ذکر کیا ہے کہ انھوں نے پہلے شاعری شروع کی تھی پھر علامہ جمیل مظہری کو ایک افسانہ لکھ کر دکھایا

اور ان کی فرمائش پر شاعری چھوڑ کر افسانہ نگاری کی طرف توجہ کی۔ ظاہر ہے کہ ایسی
صورت میں ان کی شاعری کے زیادہ تر نمونے ابتدائی ادبی زندگی کے ہیں اور ان
میں فن کی پختگی تلاش کرنا لاحاصل ہے۔ پھر بھی سہیل جمیلی کے تخلص سے ابتدا میں کہی
گئی کئی غزلیں مختلف رسالوں میں شائع بھی ہوئیں۔ ندیم (گیا) میں مطبوعہ ایک غزل
میری نظر سے گذری جس کا مقطع یہ ہے ؎

سہیل ان دوستوں کا جی لگے کس طرح کالج میں
جو درس شوق لیتے ہیں کتاب روئے جاناں سے

اس کے علاوہ ایک ڈائری پر لکھی ہوئی مندرجہ ذیل غزلیں خود ان ہی کی تحریر میں
ان کے فرزند نے مجھے دکھائیں۔

(الف) چشم گریاں سے ٹپک جاتی ہے حالت میری
آبرو ڈوب گئی ضبط محبت میری (سات شعر)

(ب) تمناؤں کی دنیا دل میں ہم آباد کرتے ہیں
غضب ہے اپنے ہاتھوں زندگی برباد کرتے ہیں (کل تین [٣] شعر)

(ج) ہے یہ مطلب گردش ایام کا
پردہ رکھ لے کوشش ناکام کا (کل چھ شعر)

(د) اے حسرت دل گو وصل ہوا پر شوق ہمارا کم نہ ہوا
جس سے کہ خلش کچھ اور بڑھے وہ زخم ہوا مرہم نہ ہوا (کل آٹھ شعر)

(ہ) وہ کون دل ہے جہاں میں کہہ دوں جسے کہ یہ آپ کا نہیں ہے
غضب تو یہ ہے کہ میرا دل ہے مگر مرا ہم نوا نہیں ہے
(کل چھ شعر)

(و) دماغ کو کر رہا ہوں روشن میں داغ دل کے جلا رہا ہوں
اب اپنی تاریک زندگی کا نیا سراپا بنا رہا ہوں (مکمل دو شعر)

(ظ) ہزار بار یہ دیکھا گیا کہ یزداں نے
جو وقت آیا تو خود اہرمن کا ساتھ دیا (کل دو شعر)

(ح) کوئی محفل سے اٹھ کر جا رہا ہے
سنبھل اے دل برا وقت آ رہا ہے (دیا پانچ شعر)

(ت) وہ لمحہ زیست کا لعنت ہے آدمی کے لئے
جھکے جو سر کہیں اظہار بندگی کے لئے (دو شعر)

(ی) المدد اے جذبۂ ذوقِ محبت المدد
عشق نے آواز دی بے اختیار انہ مجھے (تین شعر)

ایک صفحے پر صرف ایک شعر درج ہے جس کے نیچے میں یہ نوٹ لکھا ہوا ہے کہ شعر ایک دوست کی مصلحت آمیز خاموشی پر کہا گیا ہے۔ شعر یہ ہے سہ

پتھر تو ہزاروں نے مارے تھے مجھے لیکن
جو دل پہ لگا آکر اک دوست نے مارا ہے

اسی ڈائری کے ایک اور صفحے پر دو متفرق غزلوں کا ایک ایک شعر درج ہے۔ پہلا شعر ہے سہ

کیفیت اس بیکش مرحوم کے دل کی نہ پوچھ
ہاتھ سے جس کے چھلکتا جام گر کر ٹوٹ جائے

دوسرا شعر ہے سہ

سینہ دگار چاک گریباں کفن بدوش ∴ آئے ہیں تیری بزم میں اس بانکپن سے ہم

ایک اور صفحے پر علامہ جمیل مظہری کی مشہور غزل ع بقدر پیمانہ تخیل سرور ہر دل میں ہے خودی کا۔ کی زمین میں دو اشعار ملتے ہیں۔ ایک دوسری ڈائری میں مندرجہ ذیل ظریفانہ اشعار درج ہیں۔ ایک بار کسی مولوی صاحب نے سہیل کو جہنمی کہہ دیا تھا۔ اس پر سہیل نے خوش مزاجی کا ثبوت دیتے ہوئے برجستہ یہ اشعار کہہ ڈالے ؎

ماننا ہوں مولوی صاحب تجھے ::: نارِ دوزخ میں جلایا جائے گا

آپ کو تو جنت الفردوس میں ::: برف کی سِل پر سلایا جائے گا

ساغر نظامی کے نام ایک خط میں یہ شعر درج ہے ؎

دیکھئے دیکھئے ہے بندۂ بے دام سہیل ::: نگہ نرگس مخمور ہے قیمت میری

بعض ذرائع سے معلوم ہوا کہ اس زمین میں سہیل کی پوری غزل تھی مگر اب اس کا پتہ نہیں چلتا۔ پندار پٹنہ کے سہیل عظیم آبادی نمبر ۱۹۸۰ء میں سہیل کی تین آزاد نظمیں شائع ہوئی ہیں۔ اس کے علاوہ بھی ان کی ایک نظم "اجنبی" میری نظر سے گزری ہے جو غیر مطبوعہ ہے۔

آخر میں سہیل کی شخصیت اور فن پر لکھے گئے مضامین کی نشاندہی بھی ضروری سمجھتا ہوں۔ اس سلسلے میں سب سے پہلا اور قابل ذکر مضمون غالباً کرشن چندر کا ہے جو سہیل کے افسانوی مجموعے "الاؤ" کی ابتدا میں شامل ہے۔ اس سے قبل "ادبِ لطیف" لاہور کے افسانہ نمبر مطبوعہ ۱۹۴۰ء کے ابتدائی صفحات میں "اشارات" کے زیرِ عنوان خاص نمبر میں شامل دوسرے افسانہ نگاروں کے ساتھ ساتھ سہیل کے فن پر بھی مختصراً تبصرہ کیا گیا ہے۔ یہ جملہ قابلِ غور ہے:

"افسانے کا مصنف ان ترقی پسند ادبا میں شمار ہوتا ہے جنھوں نے صحیح معنے میں ترقی پسندی کو سمجھا ہے۔"

"نئے پرانے" کی ابتدا میں لکھے ہوئے علی شبر حاتمی کے مقدمے کا پہلے ذکر ہو چکا۔ اس کے علاوہ مندرجہ ذیل مضامین میں ان کی شخصیت اور فن سے متعلق طویل بحثیں اور مختصر اشارے ملتے ہیں :

صوبۂ بہار اور اردو افسانہ نگاری از ایس۔ اے۔ حیدر ایم۔ اے (نگار نومبر ۱۹۵۲ء) جدید افسانہ نگاری از نامی انصاری (شاعر اکتوبر ۱۹۵۸ء) بہار کا افسانوی ادب از علی حیدر نیّر (ضمیمہ پٹنہ بہار نمبر ۱۹۵۹ء) سہیل عظیم آبادی (خاکہ) از پھنیشور ناتھ رینو مشہور ہندی ناول نگار (مطبوعہ رفتار نو۔ دربھنگہ شمارہ ۳ ۱۹۶۱ء) اردو افسانہ ہندوستان میں از پروفیسر احتشام حسین (شبستان؟) (مارچ ۱۹۶۲ء) اردو افسانہ اس کی مختصر تاریخ از شیام داس کھنہ (فروغ اردو دسمبر ۱۹۶۴ء) میرے بزرگ میرے دوست (خاکہ) از ڈاکٹر وہاب اشرفی (صبح نو۔ پٹنہ جنوری ۱۹۶۴ء) بہار کے جدید افسانہ نگار ایک تعارف از علی حیدر ملک (دوماہی کوئل ڈالٹین گنج دسمبر ۱۹۶۴ء) اردو افسانہ ایک گفتگو از پروفیسر احتشام حسین (نگار اضاف ادب نمبر سالنامہ ۱۹۶۶ء) اردو افسانے کے مسائل پر مذاکرہ از وقار عظیم (نقوش پاکستان افسانہ نمبر ۱۹۶۸ء کتاب "نیا افسانہ" مصنفہ وقار عظیم۔ کتاب "ہمارے افسانے" مرتبہ پروفیسر سید شاہ شکیل احمد اور سید حسن آرزو اور کتاب "منتخب افسانے" مرتبہ پروفیسر عبدالاحد۔ جدید اردو افسانے کا جائزہ ڈاکٹر محمد حسن (سہ ماہی سوغات شمارہ ۵) بہار میں اردو صحافت از قیوم خضر (بہار کی خبریں ۱۵ اگست ۱۹۶۹ء) بے جڑ کے پودے پر تبصرہ از ڈاکٹر عبدالمغنی (کتاب خاص نمبر جنوری ۱۹۷۳ء) آدمی کے روپ پر تبصرہ (مطبوعہ کتاب نما دہلی جون ۱۹۷۵ء) سہیل عظیم آبادی کی افسانہ نگاری (چار چہرے کے آئینے میں)

از ڈاکٹر عبد المغنی (مطبوعہ گفتگو ممبئی ۱۹۷۸ء) چار چہرے پر تبصرہ از ڈاکٹر سیفی پریمی (کتاب نما دہلی جنوری ۱۹۷۹ء) اردو افسانے کے اسّی سال از مظہر امام (زبان وادب اکتوبر ۱۹۷۹ء) سہیل عظیم آبادی یادوں کے آئینے میں از علیم اللہ حالی (سہیل گیا۔ مارچ اپریل ۱۹۸۰ء)۔

خود سہیل عظیم آبادی نے اپنی شخصیت اور فن کے بارے میں شاعر کے ناولٹ نمبر ۱۹۷۱ء کے علاوہ "غبار کارواں" کے تحت ماہنامہ آج کل دہلی بابت اپریل ۱۹۷۲ء میں اور "میں اور میرا فن" (مطبوعہ ماہنامہ اشارہ پٹنہ اپریل ۱۹۶۷ء اور تبصرہ پر تبصرہ (مطبوعہ کتاب اپریل ۱۹۷۳ء) میں تفصیل سے اظہار خیال کیا ہے جس سے ان کی شخصیت اور ان کے فنی نظریات کے بارے میں کافی معلومات فراہم ہو سکتی ہیں۔

۲۹ نومبر ۱۹۷۹ء کو سہیل عظیم آبادی کی وفات ہوئی۔ اس کے تقریباً چھ ماہ بعد ان کی شخصیت اور فن سے متعلق سب سے پہلا خاص نمبر "انداز" الہ آباد نے شائع کیا۔ یہ خاص نمبر (شمارہ ۸) کل چھیانوے صفحات پر مشتمل ہے۔ جس میں "بے جڑ کے پودے" اور "چار چہرے" پر حسب ترتیب محمد اشتیاق اور فضل الکریم صاحبان کے لکھے ہوئے تبصرے شامل ہیں۔ اس کے علاوہ امرت رائے سے جن کے یہاں سہیل صاحب نے اپنی زندگی کے آخری چند دن گزارے علی احمد فاطمی کا لیا گیا ایک انٹرویو ہے۔ شفق، اور علی احمد فاطمی کی نثری تخلیقات ہیں۔ نصر قریشی، جمال الدین ساحل، جعفر عسکری، مظہر نسیم، اقبال دانش اور نثار عباسی صاحبان کا منظوم خراج عقیدت ہے۔ سہیل صاحب کے لکھے ہوئے چند خطوط ہیں۔ اور "تاثرات" کے زیر عنوان سہیل سے متعلق پروفیسر گیان چند، حیات اللہ انصاری، پروفیسر اسلوب احمد انصاری، پروفیسر محمد حسن، ڈاکٹر ظہیر احمد صدیقی، شارب ردولوی، جوگندر پال، رام لعل، کلام حیدری، احمد یوسف، اقبال متین، عابد سہیل، شہریار، اجمل اجملی اور اظہار اثر وغیرہ کے خیالات ہیں۔

سہیل کے فن اور شخصیت پر دوسرا خاص نمبر ہفتہ وار "پندار" پٹنہ کا ہے۔ اس ضخیم خاص نمبر میں ملک کے مشاہیر اہل قلم کی شعری ونثری تخلیقات، سہیل صاحب کے لکھے خطوط اور ان کی کچھ مطبوعہ وغیر مطبوعہ تخلیقات شامل اشاعت ہیں۔ سہیل عظیم آبادی پر ایک خاص نمبر بہار اردو اکادمی کے ماہنامہ "زبان وادب" نے بھی شائع کیا ہے۔ ان کی وفات کے بعد بہار اردو اکادمی کے زیر اہتمام ڈاکٹر وہاب اشرفی کی ایک کتاب "سہیل عظیم آبادی اور ان کے افسانے" بھی شائع ہوئی ہے۔

مجموعی طور پر سہیل عظیم آبادی کے تقریباً نوّے [۹۰] افسانے، چودہ ادبی مضامین، بتیس [۳۲] دیگر مضامین، اٹھارہ شخصی خاکے، بارہ فیچرز، پچیس ظریفانہ ڈرامے اور مضامین، بارہ ریڈیائی ڈرامے، دس پندرہ غزلیں اور ڈائری کے اوراق اور کچھ دوسری چیزیں ایسی ہیں جو ان کے کسی افسانوی مجموعے یا کتاب میں شامل نہیں ہیں۔ تلاش وجستجو کی رہنمائی میں مندرجہ بالا اعداد وشمار میں اضافہ کا بھی قوی امکان ہے۔ یہ بھی ہے کہ بعض تحریریں جن کا میں نے غیر مطبوعہ تحریروں میں ذکر کیا ہے اب کہیں شائع ہو چکی ہوں۔

دستِ صبا کی نظمیں

فیض احمد فیض ترقی پسند دبستانِ شاعری کے اہم ترین شاعروں میں ایک ہیں۔ بعض لوگ تو انہیں ترقی پسند شاعری کا عظیم ترین نابغہ تصور کرتے ہیں۔ بہر حال ان کی شاعرانہ انفرادیت اور اہمیت مسلّم ہے لیکن اس کا سبب صرف ترقی پسند تحریک سے وابستگی نہیں ہے۔ میرا خیال ہے کہ حجم کے اعتبار سے کئی ترقی پسند شاعروں کا شعری سرمایہ فیض سے کہیں زیادہ ہے، اور وہ فیض سے زیادہ "ترقی پسند" رہے ہیں۔ اس لئے فیض کی شاعرانہ عظمت کے اسباب تلاش کرتے وقت ان کی انسان دوستی اور ان کے جذبۂ محبت، ان کے نعرۂ انقلاب اور مظلوموں یا پچھڑے طبقوں سے ان کی ہمدردی کے ساتھ ساتھ اس ہمدردی کو شاعری بنانے کی قوت کو بھی سامنے رکھنا ہوگا۔ ان کی شاعرانہ زبان اور جذلیاتی بصری قوت، ان کی غنائیت اور موسیقی کو شاعری میں اتار دینے کی صلاحیت، استعاروں اور تشبیہوں کے باب میں ان کی انفرادیت، اور پیکروں کی تخلیق میں ان کا شاعرانہ رویّہ، یہ نکات ایسے ہیں جنہیں فیض کا مطالعہ کرتے وقت نظر انداز نہیں کرنا چاہئے۔ ظاہر ہے کہ یہاں فیض کے صرف ایک مجموعۂ کلام کی نظموں کا جائزہ لینا مقصود ہے اور پیمانۂ اظہار مختصر ہے۔ اس کے باوجود میں فیض کے نظریاتی پس منظر کے ساتھ ساتھ ان کے احساسِ جمال کو بھی پیشِ نظر رکھوں گا۔

فیض کا پہلا مجموعۂ کلام "نقشِ فریادی" ہے جو نظموں اور غزلوں پر مشتمل ہے۔ یہاں روایتی عشقیہ شاعری کے کوچۂ و بازار سے نکل کر ایک انقلاب انگیز ماحول میں داخل ہوتے ہوئے نئے ذہن کا مشاہدہ آسانی سے کیا جا سکتا ہے۔ دیکھئے ؎

میں نے سمجھا تھا کہ تو ہے تو درخشاں ہے حیات
تیرا غم ہے تو غمِ دہر کا جھگڑا کیا ہے
تیری صورت سے ہے عالم میں بہاروں کو ثبات
تیری آنکھوں کے سوا دنیا میں رکھا کیا ہے
تو جو مل جائے تو تقدیر نگوں ہو جائے
یوں نہ تھا میں نے فقط چاہا تھا یوں ہو جائے

مگر ؎

اور بھی دُکھ ہیں زمانے میں محبت کے سوا
راحتیں اور بھی ہیں وصل کی راحت کے سوا

اور ؎ دنیا نے تیری یاد سے بیگانہ کر دیا
تجھ سے بھی دلفریب ہیں غم روزگار کے

صاف ظاہر ہے کہ یہ اشعار ایک ایسے ذہن کی تخلیق ہیں جو گرچہ انقلاب کے حیات آفریں نظریات میں کشش محسوس کر رہا ہے اور ان کی طرف قدم بھی بڑھانا چاہتا ہے مگر رومان کی وادیوں کو فراموش نہیں کر پایا ہے۔ ن م۔ راشد نے "نقشِ فریادی" کے دیباچے میں ٹھیک ہی لکھا ہے کہ یہ ایک ایسے شاعر کی غزلوں اور نظموں کا مجموعہ ہے جو رومان اور حقیقت کے سنگم پر کھڑا ہے۔

"دستِ صبا" کی اشاعت "نقشِ فریادی" کے تقریباً دس سال بعد پہلی بار ۱۹۵۳ء[1] میں ہوئی۔ اس کے بعد اس کے کئی ایڈیشن شائع ہوئے۔ اس مجموعے میں زیادہ تر وہ کلام شامل ہے

جو سنٹرل جیل حیدر آباد (سندھ) کی قید کے دوران کہا گیا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس پر زنداں کے اثرات نمایاں ہیں۔ یہی نہیں پچھلے پانچ برسوں کے دوران زندگی کے مختلف پہلوؤں کو قریب سے دیکھنے اور اس کے دُکھ درد کا گہرائی سے مطالعہ کرنے کے سبب فیض کی رومان پسند طبیعت میں مستقل مزاجی بھی آئی ہے۔ ان کے شعور نے ترقی کی منزلیں طے کی ہیں۔ رومان سے حقیقت کی طرف ان کے قدم تیزی سے بڑھے ہیں اور زندگی سے متعلق ایک قطعی نقطۂ نظر ان کے ذہن میں ابھرا ہے۔ "دست صبا" کی نظموں اور غزلوں پر ان سب کے اثرات محسوس کئے جا سکتے ہیں۔ فیض نے خود بھی یہ اندازہ کر لیا تھا کہ "دست صبا" کا ڈکشن، مزاج اور آہنگ "نقش فریادی" سے کچھ مختلف ہے ورنہ وہ "نقش فریادی" کی تین نظمیں "دست صبا" میں شامل کرتے ہوئے یہ نہ لکھتے کہ یہ نظمیں اس مجموعے سے زیادہ ہم آہنگ ہیں اس کے باوجود اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ فیض عمر بھر رومانی تصورات اور انہیں کی رعایت سے رومانی لب و لہجے سے اپنا دامن نہیں چھڑا سکے۔ عبد المغنی نے غلط نہیں لکھا ہے کہ رومان اور انقلاب کی آویزش پہلے مجموعۂ کلام "نقش فریادی" تک محدود نہیں ہے بلکہ دوسرے مجموعے "دستِ صبا" کے اوائل (کذا) اور تیسرے مجموعے "زنداں نامہ" کے اواخر تک چلی گئی ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ جیسے جیسے دن گذرتے جاتے ہیں اور فیض انفرادی حسرتوں کے ساتھ ساتھ اجتماعی حسرتوں کا منظر بھی دیکھتے جاتے ہیں ان کے کلام میں درد کی لَے زیادہ ہوتی جاتی ہے۔

ظاہر ہے کہ فیض کا ذہن متوسط طبقے سے تعلق رکھنے والے ایک ایسے فرد کا ذہن ہے جس کی اپنی خواہشیں، تمنائیں اور آرزوئیں ہوتی ہیں اور جو عام طور پر گوشت پوست کے جسموں سے کچھ نہ کچھ لگاؤ رکھتا ہے۔ لیکن اس کے سینے میں ایک درد مند دل بھی ہوتا ہے جو اپنے چاروں طرف پھیلی ہوئی زندگی کی آہوں اور کراہوں کو سنتا اور مصیبتوں کو دیکھتا ہے۔ مشکل یہ ہے کہ وہ نہ تو اپنی آرزوؤں کی تکمیل پر قادر ہوتا ہے نہ دنیا کو بدل ڈالنے کی قدرت رکھتا ہے۔ پھر وہ

یہ بھی جانتا ہے کہ جب تک زمانے کے حالات نہیں بدلتے اس کے اپنے حالات کا بدلنا اور بھی مشکل ہے۔ ایسی صورت میں اس کی بے بسی ہر شخص کو متاثر کرتی ہے۔ فیض کے یہاں ہمیں اس بے بسی اور درد کے بھرپور مناظر ملتے ہیں اور یہ ان کی مقبولیت کا ایک بڑا سبب ہے۔

یہاں یہ سوال ہو سکتا ہے کہ اگر فیض نے بتدریج رومان سے حقیقت کی طرف قدم بڑھایا اور جنسی لذت کبھی بھی ان کا مقصود نہیں رہی تو پھر ان کی بعد کی نظموں میں بھی شدید رومانی اور جنسی جذبات کا اظہار کیوں ہوا؟ اس سوال کا ایک جواب ہمیں پروفیسر محمد حسن کے اس بیان سے مل سکتا ہے جو انہوں نے قید و بند کے دوران کی گئی فیض کی شاعری کے بارے میں دیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

"اس دور کی پوری شاعری آرزومندی کے شدید کرب کی شاعری ہے۔ جتنا یہ کرب زیادہ ہوتا ہے شاعر اس کے مقابل اتنی ہی روشن اور حسین تمثالوں کو رکھتا جاتا ہے۔ درد کی لے جتنی بڑھتی ہے اور مجبوری کے سنگین لمحے جتنی سفاکی کے ساتھ اپنے پنجے دل و جگر میں گاڑتے ہیں اتنی ہی نرمی اور آسودگی سے شاعر تخیل کی مدد سے زندگی کے جگمگاتے جاگتے نشاط کے جلوے یکجا کرتا جاتا ہے۔"

اس میں شک نہیں کہ محمد حسن کے اس بیان میں فیض کے رومانی لب و لہجے کا خوبصورت جواز موجود ہے لیکن میں ایک قدم آگے بڑھ کر یہ وضاحت کرنا ضروری سمجھتا ہوں کہ نشاط کے جن جلووں کو فیض یکجا کرتے ہیں ان میں سے بیشتر محبوبہ کے زلف و لب و رخسار، اس کی رفتار اور قد و قامت کے تصور سے پیدا ہوتے ہیں۔ میرا خیال ہے کہ یاس و حرمان کی فضا میں نشاط آگیں کیف کے حصول کے لئے عام طور پر دو ہی ذرائع ممکن ہیں۔ ایک تو یہ کہ فرد اپنے آپ کو روحانیت کی طرف لے جائے اور خود کو دنیا سے بلند یا بے نیاز سمجھے، دوسرے یہ کہ وہ عورت سے متعلق مختلف لمسی تصورات سے محظوظ ہوتا رہے۔ فیض کے یہاں پہلی صورت کا پیدا ہونا ممکن نہ تھا، اس لئے وطن کے سیاسی حالات کے سبب جس کرب کا وہ شکار تھے اس سے پناہ حاصل کرنے کے لئے ان کا

احساس جمال سعادت بنتا ہے اور وہ عورت کے مختلف جمالیاتی کیف وکم سے اپنے آپ کو اس حد تک ہم آہنگ کر لیتے ہیں کہ وجودِ زنِ حیات کی تمام تر تکلیفوں اور مصیبتوں کا انسداد کر دیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جب فیض جیل سے رہا ہوتے ہیں تو قربت کا احساس اس جمالیاتی بعد (Asthetic - Distance) سے پیدا ہونے والے تخلیقی جوہر کو کم کر دیتا ہے اور نتیجے کے طور پر رومانی کیف و کم کی جو صورت جیل کی چہار دیواری میں لکھی جانے والی نظموں اور غزلوں میں موجود تھی وہ بعد کی شاعری میں آہستہ آہستہ کم ہوتی جاتی ہے۔

میں نے قبل بھی اشارہ کیا ہے کہ " دست صبا " میں پہلی بار فیض کا رومان پر ور ذہن انقلاب کے حیات آفریں تصور سے شدت اور باضابطگی کے ساتھ آشنا ہوتا ہے یہاں تک کہ پہلے اس کا جھکاؤ اگر رومان کی جانب تھا تو اب انقلاب کی طرف ہو جاتا ہے۔ اس نکتے کو تفصیل سے سمجھنے سے قبل مجموعہ کے آغاز میں " ابتدائیہ " کے عنوان سے لکھے گئے فیض کے یہ جملے ملاحظہ فرمایئے:

> " شاعر کا کام محض مشاہدہ ہی نہیں مجاہدہ بھی اس پر فرض ہے۔ گرد و پیش کے مضطرب قطروں میں زندگی کے دجلہ کا مشاہدہ اس کی بینائی پر ہے اسے دوسروں کو دکھانا اس کی فنی دسترس پر، اس کے بہاؤ میں دخل انداز ہونا اس کے شوق کی صلابت اور لہو کی حرارت پر۔ اور یہ تینوں کام مسلسل کاوش اور جد و جہد چاہتے ہیں .... مجھے کہنا صرف یہ تھا کہ حیات انسانی کی اجتماعی جد و جہد کا ادراک اور اس جد و جہد میں حسب توفیق شرکت ' زندگی کا تقاضا ہی نہیں فن کا بھی تقاضا ہے ' فن اسی زندگی کا جزو اور فنی جد و جہد اسی جد و جہد کا ایک پہلو ہے۔ یہ تقاضا ہمیشہ قائم رہتا ہے اس لئے طالب فن کے مجاہدے کا کوئی نروان نہیں ' اس کا فن ایک دائمی کوشش ہے اور مستقل کاوش۔ اس کوشش میں کامرانی یا ناکامی تو اپنی اپنی توفیق اور استطاعت پر

ہے لیکن کوشش میں مصروف رہنا بہر طور ممکن بھی ہے اور لازم بھی۔ یہ
چند صفحات بھی اسی نوع کی ایک کوشش ہے"۔

میرا خیال ہے کہ ان جملوں سے شاعری کے بارے میں فیض کا نقطۂ نظر واضح ہو جاتا ہے۔ یہی نہیں اس نکتے پر بھی روشنی پڑتی ہے کہ "دستِ صبا" کو فیض حیاتِ انسانی کی اجتماعی جد و جہد کی حمایت میں ایک کوشش سمجھتے ہیں۔ ممکن ہے یہ کوشش بارآور نہ ہو مگر اس کا آغاز کرکے وہ انفرادی مسائل کی جگہ اجتماعی مسائل کو فوقیت دیتے نظر آتے ہیں۔

ان باتوں پر غور کرتے وقت یہ بات بھی ذہن میں رہنی چاہیے کہ اس سے قبل "نقشِ فریادی" کی تمہید میں اپنے اس مجموعۂ کلام کی اشاعت کو فیض نے ایک طرح کا اعترافِ شکست قرار دیا تھا۔ اور اس توقع کا اظہار کیا تھا کہ اس میں کی دو چار نظمیں شاید قابلِ برداشت ہوں۔ ان کا یہ بیان اس حقیقت کا غماز ہے کہ عشقیہ شاعری کے دائرے سے نکل کر وسیع تر مفاداتِ انسانی کو موضوعِ سخن بناتے وقت وہ قدرے فکرمند بھی تھے اور کشمکش یا ہچکچاہٹ کا شکار بھی لیکن "دستِ صبا" میں یہ کیفیت نظر نہیں آتی۔ جنسی محبت اب بھی ان کی شاعری میں جگہ پاتی ہے لیکن یادِ ماضی کے طور پر گرچہ ان کا یہ ذہنی فرار بھی کٹر انقلاب پرستوں کی نظر میں ناپسندیدہ ہے۔ لیکن اجتماعی مفادات کے تحفظ اور ذاتی تعصبات سے کنارہ کشی کا احساس بہر حال لائقِ تحسین ہے۔ اس سے یہ بھی اندازہ ہوتا ہے کہ ان کی شاعری ارتقائی منازل سے گزری ہے اور وہ انفرادیت سے اجتماعیت کی طرف اور غمِ ذات سے غمِ کائنات کی طرف رفتہ رفتہ آئے ہیں۔

بات دراصل یہ ہے کہ فیض کی شاعرانہ قدر و قیمت کا تعین ان کی نظریاتی پس منظر کو سمجھے بغیر بہت مشکل ہے۔ فیض ترقی پسند تحریک سے پوری طرح وابستہ رہے ہیں۔ لیکن ان کے یہاں احساسِ جمال اور مقصدیت کا ایک خوشگوار امتزاج ملتا ہے۔ اس اجمال کی تفصیل یہ ہے کہ ہندوستان میں ترقی پسند تحریک اپنی ابتدا کے کچھ ہی دنوں بعد انتہا پسندی

کے مترادف ہو گئی ۔ روٹی، کپڑا اور مکان، مزدور، سرمایہ دار، ظالم اور مظلوم وغیرہ سے متعلق چند مخصوص تصورات نے سیاسی نعروں کی شکل میں ادب پر بھی شب خون مارا اور اس رجحان نے اتنی شدت اختیار کی کہ ترقی پسند ہونا گویا اس زمانے میں فیشن ہو گیا ۔ اس طرح ترقی پسند تحریک ایک طرف تو کٹر اشتراکیوں کے ہاتھ میں جانے لگی ۔ دوسری طرف زمانے کی رفتار اور اس کے مطالبات کا اندازہ کر کے کچھ ایسے لوگ بھی اس میں شامل ہو گئے جن کا ذہن بنیادی طور پر رومانی تھا ۔ اشتراکیوں نے اس مصلحت حائی پر جتنی بھی ناراضگی ظاہر کی ہو لیکن یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ ترقی پسندی رومانیت سے گلے مل کر اور بھی نکھر گئی ۔ فیض، مجاز اور اختر شیرانی انہیں شاعروں میں ہیں جنہوں نے رومانیت کا حصار توڑ کر ترقی پسندی کے دائرے میں قدم رکھا ۔ ان کی شاعری میں رومانیت اور اشتراکیت کے رجحانات گلے ملتے نظر آتے ہیں ۔ یہ چیز ترقی پسندوں کے گرم دل میں انہیں موضوع بحث بنائے رہی مگر سچ پوچھئے تو یہی ان کی شاعری کی دلکشی کا راز ہے ۔ پروفیسر کلیم الدین احمد ہوں یا شکیل الرحمن، خلیل الرحمن اعظمی ہوں یا محمد حسن اور عبدالمغنی سبھوں نے فیض کے ذہن کی اس رومانی ساخت کا اعتراف کیا ہے ۔ ساتھ ہی فیض کی اس انفرادیت کی بھی نشاندہی کی ہے کہ غالباً اسی رومانیت کے سبب ان کی انقلابی نظموں کی فضا عام انقلابی نظموں سے مختلف ہے ۔ کلیم الدین احمد لکھتے ہیں :

> "فیض میں دو چیزیں ہیں جو دوسرے ترقی پسند شاعروں میں نہیں ملتیں ۔ پہلی چیز تو یہ ہے کہ فیض کو نظم کے فنی تقاضوں کا احساس ہے اور وہ ان فنی تقاضوں کو پورا کرنا چاہتے ہیں ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ دوسری چیز جو فیض میں ملتی ہے وہ ایک قسم کی خود ضبطی ہے ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ وہ ترقی پسندی کا یہ مطلب نہیں سمجھتے کہ بیدار ہو، بیدار ہو کا شور مچایا

جائے ..... وہ دبی دبی زبان سے باتیں کرتے ہیں اور اس کی وجہ یہی ہے کہ وہ افکار و جذبات کی رو میں بہہ نہیں جاتے، افکار و جذبات پر ضبط کی مہریں لگاتے ہیں۔"

ڈاکٹر محمد حسن نے فیض کی نظموں میں پائی جانے والی اس کیفیت کو "سنگین حقائق کی رومانوی آراستگی قرار دیا ہے۔ بات کچھ بھی ہو، یہ ایک حقیقت ہے کہ فیض اگر نعرہ ہائے انقلاب سے متاثر ہیں تو احساس جمال سے بہرہ ور بھی ہیں۔ رومانی شاعری کی جو روایت اردو میں موجود تھی اسے انہوں نے رد نہیں کیا بلکہ اس سے استفادہ کیا اور اسے انقلاب کے تصور سے آشنا کیا۔

یہ تو فیض کی نظموں کے موضوعات اور ان کے نظریاتی پس منظر کی بات ہوئی لیکن یہ بات نامکمل رہ جائے گی اگر ترقی پسند تحریک کے سبب ان کے نقطۂ نظر اور مزاج میں رونما ہونے والی رجائیت کا ذکر نہ کیا جائے۔ فیض کے دوسرے شعری مجموعوں کی طرح "دستِ صبا" کے مطالعے سے بھی بہ آسانی یہ اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ فیض ایک مثبت، صحت مند اور تعمیری نقطۂ نظر رکھتے ہیں وہ محرومیوں کا شکار رہے بھی ہوں مگر مایوسی یا افسردگی کا شکار نہیں۔ ان کا دل ٹوٹتا ہے۔ مگر وہ شکستہ دل نہیں ہوتے اور ہجوم یاس میں بھی تصورات کی ایک دنیا آباد کر کے خوش رہتے ہیں۔ بات یہ ہے کہ وہ حصولِ مقصد کی ایسی شدید آرزو اپنے دل میں رکھتے ہیں جو کسی دوسرے جذبے کا وہاں گذر ہی نہیں ہونے دیتی۔ انہیں اپنی محبت پر، خواہ وہ محبوب کی ہو یا وطن کی، یقین کامل ہے، اس لئے وہ تکمیل آرزو کا یقین رکھتے ہیں اور یہی یقین انہیں توانائی بخشتا ہے۔ عام طور پر ان کی نظمیں ایک Not of optimism کے ساتھ ختم ہوتی ہیں۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں ؎

رات کا گرم لہو اور بھی بہہ جانے دو
یہی تاریکی تو ہے غازۂ رخسارِ سحر
جلد یہ سطوتِ اسباب بھی اٹھ جائے گی
یہ گرانباریٔ آداب بھی اٹھ جائے گی
خواہ زنجیر چھنکتی ہی چھنکتی ہی رہے
(اے دلِ بیتاب ٹھہر)

یونہی ہمیشہ اُلجھتی رہی ہے ظلم سے خلق
نہ اُن کی رسم نئی ہے، نہ اپنی ریت نئی
یونہی ہمیشہ کھلائے ہیں ہم نے آگ میں پھول
نہ ان کی ہار نئی ہے، نہ اپنی جیت نئی
گر آج تجھ سے جدا ہیں تو کل بہم ہوں گے
یہ رات بھر کی جدائی تو کوئی بات نہیں

(نثار میں تری گلیوں پہ ....)

جلوہ گاہِ وصال کی شمعیں
وہ بجھا بھی چکے اگر تو کیا
چاند کو گُل کریں تو ہم جانیں

(زنداں کی ایک صبح)

یہیں پر "دستِ صبا" کے شاعر کی ایک اور انفرادیت کا ذکر کر دینا بہتر ہوگا۔ میں نے پہلے لکھا ہے کہ ترقی پسند تحریک سے وابستہ چند شاعروں کے لئے ترقی پسندی

محض ایک نیشن تھی اس لئے ان کے سامنے نعرۂ انقلاب بلند کرنے اور چیخ پکار کرتے رہنے کے سوا کوئی اور راستہ نہیں تھا۔ فیض ان لوگوں میں شامل نہیں۔ اس لئے وہ انقلاب کے کھوکھلے نعرے بلند نہیں کرتے۔ حسن و عشق کی رعنائیوں سے نظر ہٹا کر جب وہ انسانیت کے دکھ درد سے اپنا رشتہ جوڑتے ہیں تو مسائل کو صرف دیکھتے اور دکھاتے نہیں ان کا حل بھی بتاتے ہیں۔ "دست صبا" کے آغاز میں انہوں نے لکھا ہے کہ شاعر کا کام صرف مشاہدہ ہی نہیں مجاہدہ بھی ہے۔ ان کی نظموں میں اس مجاہدے کی شرطیں بتائی گئی ہیں اور راہیں بھی۔ دیکھئے:

سے اپنے دیوانوں کو دیوانہ تو بن لینے دو
جلد یہ سطوت اسباب بھی اُٹھ جائے گی

ع تیرا سرمایہ تری آس یہی ہاتھ تو ہیں

ع تیرے آزار کا چارہ نہیں نشتر کے سوا

ع چلے چلو کہ وہ منزل ابھی نہیں آئی

سے جو تجھ سے عہد وفا استوار رکھتے ہیں
علاج گردش لیل و نہار رکھتے ہیں

سے جو ہاتھ بڑھے یاور ہے یہاں
جو آنکھ اُٹھے، وہ بختاور

صاف ظاہر ہے کہ انقلاب اور حصولِ آزادی کی پُر خطر راہ پر چلنے والوں کے لئے یہ مشورے کتنے کارآمد اور بروقت ہیں مگر ان میں تیزی اور تندی نہیں نرمی اور آہستہ روی ہے۔ اور اس کی وجہ یہی ہے کہ فیض جن راہوں کا ذکر کرتے ہیں وہ سنی سنائی نہیں دیکھی بھالی ہیں۔ وہ خود بھی ان راہوں سے گزرے ہیں، ٹھوکریں کھائی ہیں اور سنبھلے ہیں۔ اس لئے انسانی دردمندی کے شدید جذبات سے لبریز ان کا دل انہیں یہ اجازت نہیں دیتا کہ وہ مظلوم انسانوں

کو کسی ایسے مجاہدے میں جھونک دیں جو ان کی مظلومی میں اضافے کا سبب بن جائے۔ ان کی آپ بیتی میں بھی شاید اسی لئے ایسی ایسی باتیں ملتی ہیں جو جگ بیتی بننے والی ہیں۔ یہاں مثال کے لئے ان کی نظم "تمہارے حُسن کے نام" "دو عشق" اور "نثار میں تری گلیوں پہ ....." کے نام بطور خاص لئے جا سکتے ہیں۔

"دست صبا" کی نظموں کے پیش نظر فیض کی نظم نگاری سے متعلق چند بنیادی نکات پیش کرنے کے بعد ان کے اسلوب اور انداز بیان کے بارے میں کچھ کہنے کا دل چاہتا ہے۔ اس سلسلے میں سب سے پہلے فیض کے لب و لہجے کی مخصوص نرمی، گھلاوٹ، شیرینی، غنائیت اور موسیقی کا ذکر ضروری ہے۔ فیض نے دار و رسن کی آزمائش کے قصے بھی بیان کئے ہیں اور "سیاسی لیڈر کے نام" "صبح آزادی" "نثار میں تری گلیوں پہ ....." یا "شیشوں کا مسیحا" جیسی نظموں میں اصحاب اقتدار اور اہل سیاست پر کامیاب چوٹیں بھی کی ہیں، لیکن ان کا لہجہ کبھی تلخ و تند نہیں ہوا۔ ان کے احتجاج میں بھی رکھ رکھاؤ اور سلیقہ ملتا ہے۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ غزل کی کلاسیکی تشبیہات و استعارات کے استعمال اور اشاروں کنایوں میں گفتگو کے سبب ان کے کلام میں تغزل کی کیفیت موجود رہتی ہے۔ دوسرے یہ کہ وہ پیغام انقلاب کو بھی شاعری بنا دینے کا ہنر جانتے ہیں۔ انہیں معلوم ہے کہ شاعری کا اپنا مزاج ہوتا ہے اور یہاں "دو اور دو چار" بھی کہنا ہو تو ایک خاص انداز سے کہنا ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر، مجموعے کی پہلی نظم "اے دلِ بیتاب ٹھہر" کو ہی دیکھئے۔ وہی بات جو اس نظم میں کہی گئی ہے بعض دوسرے ترقی پسند شعراء کہتے ہیں تو Prosaic ہونے کے سبب خشک اور بے کیف ہو جاتی ہے مگر فیض کا اندازِ بیان الگ ہے۔ شب کی رگ رگ سے لہو پھوٹنا، نبض ہستی کا نیم بیداری کی کیفیت میں چلنا، دونوں عالم کا نشے ٹوٹنا، تارکی کا رخسار سحر کے لئے غازہ بن جانا، پس پردہ سازِ زنجیر کا چھنکنا، ساغرِ ناب میں آنسوؤں کا ڈھلک جانا اور لغزشِ پا کا بھی پابندِ آداب ہونا

یہ ایسے شاعرانہ بیانات ہیں جو قاری کو پوری طرح اپنی گرفت میں لے لیتے ہیں اور اصل مقصد کی ترسیل درمیان میں خود بخود ہو جاتی ہے۔

چونکہ تشبیہات و استعارات کی بات چل نکلی ہے اس لیے یہیں پر اس نکتے کی طرف اشارہ کر دینا ضروری ہے کہ کلاسیکی غزل سے استفادے کے باوجود فیض نے تشبیہوں اور استعاروں کی تخلیق میں اپنی انفرادیت کا خاصا ثبوت فراہم کیا ہے۔ موضوع جیسا بھی ہو، عام طور پر فیض دلکش اور نادر تشبیہوں اور استعاروں کا ایک جال سا بچھا دیتے ہیں۔ مثال کے طور پر خالص سیاسی موضوع پر لکھی گئی نظم "صبح آزادی" کو دیکھیے۔ پہلے ہی مصرع میں فیض کی تخلیقی قوت کا ثبوت سامنے آجاتا ہے۔ قتل و غارت گری کے لہو میں نہائی ہوئی صبحِ آزادی کو "شب گزیدہ سحر" کہنا فنکارانہ طرز اظہار کی مثال ہے۔ یہ صورت پوری نظم میں موجود ہے۔ اس سلسلے میں فیض کے زیادہ تر ناقدین نے حسّی متبادلات یا متبادل صفات کا خاص طور پر ذکر کیا ہے۔ فیض کا تخیل بے حد شاداب ہے اس لیے ان کے یہاں ہر تصور ایک رنگین تصویر کی صورت میں اُبھرتا ہے۔ اور جذبات و تصورات کی یہ تجسیم عجیب لطف پیدا کرتی ہے۔ یہ نکتہ تفصیل کا متقاضی ہے لیکن میں اس سلسلے میں صرف ایک مختصر سا اقتباس پیش کرنے پر اکتفا کروں گا۔

انگریزی میں Transferred Epithet یا Hyphallage کی تعریف اس طرح کی گئی ہے:

> "A figure of speech in which the epithet is transfered from the appropiate noun to modify another, to which it does not really belong"

گویا کسی اسم کی حقیقی صفت کسی دوسرے اسم کو منتقل کر دی جاتی ہے جبکہ وہ اس کی

اصل صفت نہیں ہوتی۔ مثال کے طور پر 'بے خواب راتیں' یا 'بے خواب کواڑ' کہنا کیونکہ بے خوابی راتوں یا کواڑوں کی صفت نہیں ہے۔ بہرحال 'فیض' کے یہاں اس شاعرانہ اسلوب کے نمونے بکثرت ملتے ہیں۔ اور گرچہ فیض کے یہاں ابتدا سے ہی یہ صورت موجود رہی ہے مگر "نقش فریادی" اور اس کے بعد کے مجموعوں میں اس کا اظہار زیادہ ہوا ہے۔ یہاں صرف چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

رات کا گرم لہو اور بھی بہہ جانے دو
یہی تاریکی تو ہے غازۂ رخسارِ سحر

کیسے مغرور حسیناؤں کے برفاب سے جسم
گرم ہاتھوں کی حرارت میں پگھل جاتے ہیں
کیسے گلچیں کے لیے جھکتی ہے خود شاخِ گلاب
کس طرح رات کا ایوان مہک جاتا ہے

جواں لہو کی پراسرار شاہراہوں سے
چلے جو یار تو دامن پہ کتنے ہاتھ پڑے
دیارِ حسن کی بے صبر خواب گاہوں سے
پکارتی رہیں باہیں، بدن بلاتے رہے

تازہ ہیں ابھی یاد میں اے ساقیٔ گلفام
وہ عکسِ رخِ یار سے لہکے ہوئے ایام
آنکھوں سے لگایا ہے کبھی دستِ صبا کو
ڈالی ہیں کبھی گردنِ مہتاب میں باہیں

فیض کے اسلوب کا ذکر کرتے وقت ان کی نظموں کی تکنیک کا تذکرہ لازمی ہے۔ عام طور سے یہ سمجھا جاتا ہے کہ فیض نے ہیئتی تجربے کئے ہیں۔ خلیل الرحمان اعظمی بھی غالباً اسی غلط فہمی کا شکار ہو کر لکھتے ہیں:

"فیض کے اسلوب بیان میں ایک طرف مانوس اور مروج سانچوں سے استفادہ ہے۔ دوسری طرف اس میں کچھ تازہ عناصر انگریزی کی جدید شاعری کے اثر سے داخل کئے گئے ہیں اور ان دونوں عناصر کو فیض نے اس خوبی سے آمیز کیا ہے کہ ان کا ایک مستقل طرز بن گیا ہے۔"

لیکن کمال احمد صدیقی بجا طور پر اس خیال سے اتفاق نہیں کرتے۔ وہ کہتے ہیں:

"فیض کے سلسلے میں یہ بات حیرت میں ڈالنے والی ہے کہ انہوں نے انگریزی ادب کا گہرا مطالعہ کیا تھا، اور حلقۂ ارباب ذوق کے گڑھ لاہور میں تھے، لیکن انہوں نے خود کو نئی ہیئتوں سے 'محفوظ' رکھا۔ بہت بعد میں ۱۹۴۷ء کے بھی بعد جب آزاد نظم کو شاعری کا رتبہ مل گیا۔ تو فیض نے نئی ہیئتوں کو چھوا، لیکن اس سلسلے میں اُن کا کوئی ایسا کارنامہ نہیں ہے، جسے ہیئت کا تجربہ کہا جا سکے یا ہیئت کی تشکیل کے سلسلے میں ان کی مثال دی جا سکے۔"

میرا خیال ہے کہ فیض کے عہد تک اردو شاعری میں تکنیک کے مختلف تجربے ہو چکے تھے۔ حالی، اکبر اور اقبال نے روایتی ہیئت کو ترقی دی تھی تو تصدق حسین خالد، میراجی، ن۔م راشد اور مختار صدیقی وغیرہ نے مغربی شاعری کے طرز پر نئی ہیئتوں کا استعمال کیا تھا۔ اور اردو میں نظم آزاد یا معریٰ نظم وجود میں آچکی تھی۔ اس کے باوجود فیض نے ابتدا میں زیادہ تر پابند نظمیں لکھیں۔ "نقش فریادی" کے مطالعے سے ظاہر ہوتا ہے کہ اس وقت تک وہ نظم نگاری

کی روایتی ہیئتوں کو ہی پسند کرتے رہے تھے۔ صرف بعض نظموں میں انہوں نے خیال کو مکمل کرنے کے لیے شعری ضرورتوں کے تحت ایک دو مصرعوں کا اضافہ کیا ہے۔

حنیف کیفی کا خیال ہے کہ فیض کی بعض معریٰ نظمیں بھی دراصل پابند ہی ہوتی ہیں۔ ان کی یہ مرغوب تکنیک ہے کہ وہ پابند نظم کو ایسا موڑ دے دیتے ہیں جس سے وہ نیم پابند اور نیم معریٰ نظم ہو جاتی ہے۔

"دست صبا" میں بھی زیادہ تر نظمیں قوافی و ردیف کی پابندی اور التزام کے ساتھ لکھی گئی ہیں۔ البتہ بعض نظموں میں کسی بند کو حسب ضرورت بڑا یا چھوٹا کر دیا گیا ہے۔ صرف ایک نظم "ایرانی طلبا کے نام" استثنیٰ ہے۔ بعد کے شعری مجموعوں میں مزید معریٰ یا آزاد نظمیں ملتی ہیں۔ یہاں میں اس نکتے کی وضاحت کر دینا ضروری سمجھتا ہوں کہ فیض بلا وجہ کسی بند کے مصرعوں میں تخفیف یا اضافہ نہیں کرتے بلکہ ان بندوں میں پیش کردہ تصورات ایسی صورت اپنے آپ پیدا کرتے ہیں۔ فیض کی نظموں کے مطالعے سے اس دعوے کا واضح ثبوت فراہم ہو جاتا ہے کہ ہر تخلیق اپنی ہیئت خود لے کر ابھرتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ فیض کے خیالات ہیئت سے دست و گریباں نظر نہیں آتے۔ مصرعوں کے دروبست کا التزام دراصل خیالات کا سانچہ ہے جو خود بخود ابھرتا ہے۔ مصرعوں کو Twist کرنے اور Break دینے کا جواز بس یہی ہے۔ ہوتا یہ ہے کہ خیالات کے زیر و بم سے مصرعے اپنی شکل خود تراش لیتے ہیں۔

مجموعی طور پر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ فیض ایک ایسے ترقی پسند شاعر ہیں جنہوں نے خطابت، چیخ پکار اور بے رنگی سے دامن بچایا اور اپنے عہد کے قومی اور بین الاقوامی مسائل کو فنی رکھ رکھاؤ اور دلکشی کے ساتھ شاعری کا موضوع بنایا۔ انہوں نے روایت سے استفادہ بھی کیا اور اس کی توسیع بھی کی۔ ان کا دل ہمیشہ انسانی دردمندی کے جذبے سے لبریز رہا اور

وہ انسان کی تلخیوں، محرومیوں اور اذیتوں کی داستان بڑے سلیقے کے ساتھ اپنی نظموں میں پیش کرتے رہے۔ رومانیت ان کی پہلی پسند تھی جس سے ایک نوع کا تعلق انہوں نے ہمیشہ برقرار رکھا لیکن انقلاب کی راہوں پر چلتے ہوئے اس رومانیت کے سبب ان کے قدم ڈگمگائے نہیں بلکہ ان میں اور استقامت پیدا ہوئی۔ "دستِ صبا" میں ان کے سیاسی شعور کی واضح صورت جن نظموں میں دکھائی دیتی ہے وہ "سیاسی لیڈر کے نام" "صبح آزادی" "ایرانی طلبا کے نام" "نثار میں تری گلیوں پہ . . ." اور "شیشوں کا مسیحا" ہیں۔ لیکن ان نظموں میں بھی مواد اور ہیئت میں ربط اور ہم آہنگی قابلِ تعریف ہے۔ جبکہ عام طور پر ترقی پسند شعرا ایسا نہیں کر پاتے۔

فکر تونسوی کی کالم نگاری

فکر تونسوی کی کالم نگاری کے بارے میں کچھ کہنے سے پہلے میں یہ چاہتا ہوں کہ کالم نگاری کے امتیازات سے متعلق کچھ کہوں۔ سب سے پہلی بات تو یہ ہے کہ کالم نگاری عام طور پر صحافت سے وابستہ رہی ہے، اگرچہ یہ صرف صحافت نہیں ہے۔ دوسرے یہ کہ نہ صرف اُردو میں بلکہ دوسری زبانوں میں بھی بلند پایہ ادیب کالم نگاری کی طرف متوجہ رہے ہیں۔ اس کے باوجود ان کی تمام تر کاوشوں کو ادب عالیہ بلکہ ادب بھی نہیں تسلیم کیا گیا اور نہ کیا جا سکتا ہے۔ ایسی صورت میں لازمی طور پر یہ سوالات بھی ہمارے سامنے اُبھرتے ہیں کہ آخر کالم نگاری اور صحافت کے درمیان مشابہت اور مغایرت کے پہلو کیا ہیں؟ وہ کون سی خصوصیات ہیں جو کسی کالم کو معیاری بناتی ہیں؟ اور کوئی معیاری کالم ادب کے زمرے میں داخل ہو سکتا ہے یا نہیں؟ ان سوالوں کا جواب قدرے تفصیل کا متقاضی ہے لیکن میں اختصار کے ساتھ چند نکات پیش کرنا چاہتا ہوں۔

کالم نگاری اور صحافت میں مماثلت کا یہ پہلو خاصا نمایاں رہا ہے کہ دونوں میں عام طور پر Topical Issues ہی برتے جاتے ہیں۔ وہ ہنگامہ خیز خبر جو کسی اخبار کے پہلے یا آخری صفحے پر شایع ہوتی ہے، نہ صرف اخبار کے مدیر اور اس کے قارئین کی توجہ اپنی طرف مبذول کرتی ہے بلکہ کالم نگار کے قلم کو بھی متحرک کرتی ہے۔ ممکن ہے یہ خبر چند دنوں بعد ردّی کی ٹوکری کی زینت

بڑھائے اور کبھی کسی ادبی تخلیق کا موضوع نہ بن پائے لیکن اپنی اشاعت کے اگلے ہی دن وہ کسی کالم نگار کا موضوع گفتگو بن جاتی ہے اور کالم کی شکل میں اپنے پڑھنے والوں کے لیے نہ صرف مسرت بلکہ بصیرت کا خاصا سامان فراہم کرتی ہے۔ یہی نہیں، بعض ایسے واقعات بھی کالم نگار کے لیے دلچسپی کا باعث ہو سکتے ہیں جن میں اخبار کا مدیر زیادہ کشش نہیں محسوس کرتا۔ یہ تو ظاہر ہے کہ ایسے بروقت موضوعات پر جنہیں ایک حد تک وقتی، عارضی اور ہنگامی نوعیت کے موضوعات کہے جا سکتے ہیں، اخبار اور رسالے کا مدیر بھی قلم اٹھاتا ہے اور کالم نگار بھی لیکن دونوں کے برتاؤ اور رویے میں خاصا فرق ہوتا ہے۔ صحافی اصلاح معاشرہ کی دھن میں رہتا ہے Factual ہوتا ہے اور عموماً True to his topic رہنے کی کوشش کرتا ہے۔ کسی بھی واقعے کے زیادہ سے زیادہ مضحک پہلوؤں کی تفصیل قارئین کے سامنے لا کر وہ احتجاج بھی کرتا ہے اور اس احتجاج کی لے خاصی تیز ہوتی ہے۔ اس کے برخلاف ایک اچھا کالم نگار بہت کم Factual ہوتا ہے اور بیشتر اشاروں کنایوں سے کام لیتا ہے۔ گرچہ کسی بھی موضوع پر اٹھاتے وقت وہ اس کے بیشتر اگلے پچھلے محتویات سے واقف ہوتا ہے اور انہیں حوالے کے طور پر پیش کر سکتا ہے مگر یہ References متعلقہ موضوع کا جزو بن جاتے ہیں اور کالم کے دوش پر بارگراں نہیں بنتے۔ پھر یہ کہ اختصار اور جامعیت کا دامن کالم نگار کے ہاتھ سے نہیں چھوٹتا۔ وہ Lampooning بھی کرتا ہے اور ضرورت پڑنے پر مبالغے کی مدد سے مضحک صورتیں پیدا کرتا ہے احتجاج کے وسیلے سے اصلاح اس کا بھی مقصد ہوتا ہے۔ مگر وہ نرا مصلح یا ناصح مشفق نہیں بنتا بلکہ پہلی سطح پر جذبات کو Provoke کر کے دوسری سطح پر قوتِ فکر کو متحرک کرتا ہے۔ اس طرح یکساں موضوعات پر اظہار خیال کرنے کے باوجود ایک کالم نگار اور صحافی کا اندازِ بیان مختلف ہوتا ہے۔ اب اگر کوئی کالم نگار اعلیٰ تخلیقی صلاحیتوں اور بالیدہ سماجی و سیاسی شعور کا بھی مالک ہے تو وہ ظرافت کے بیشتر حربوں سے Wit، Irony اور Paradoxes سے فنکارانہ انداز میں کام لیتا ہے۔

کی موجودگی سے ہنگامی مسائل پر لکھے گئے کالموں میں بھی وہ تخلیقی شان پیدا کر دیتا ہے اور اپنے ہر کالم کو ایک ایسے Satity point پر لا کر چھوڑ دیتا ہے جس میں افسانے کے نقطۂ عروج کی سی کیفیت پائی جاتی ہے۔ نشتر زنی کا عمل یوں تو ہر کالم نویس کے یہاں ملتا ہے۔ لیکن کامیاب کالم نگار وہ ہے جو طنز کا حسب موقع استعمال کرتا ہے یعنی کبھی تو مزاح کی ہلکی پھلکی خوشگوار فضا میں طنز کا کوئی تیکھا رنگ بکھیر دیتا ہے اور کبھی مسلسل طنز کے تیروں کی بوچھار کرتا جاتا ہے۔ بہر حال، اس کا انداز زیادہ تلخ یا جارح نہیں ہوتا۔ وہ جو کچھ لکھتا ہے اس میں لہجے کا خلوص، انداز بیان کی دلکشی اور اسلوب کی روانی کا مشاہدہ بہ آسانی کیا جا سکتا ہے۔ ظاہر ہے کہ جس کالم نگار کے یہاں یہ خصوصیات جلوہ گر ہوتی ہیں۔ اس کے کالم وقتی اور ہنگامی موضوعات پر لکھے جانے کے باوجود مستقل ادبی قدر و قیمت کے حامل بن جاتے ہیں۔

ان نکات کو سامنے رکھ کر فکر تونسوی کے کالموں کا مطالعہ کیا جائے تو یہ اندازہ ہوتا ہے کہ ایک کامیاب کالم نگار کی بیشتر خصوصیات فکر کے یہاں موجود ہیں۔ بسیار نویسی نے انہیں یقیناً نقصان پہنچایا ہے۔ پھر بھی ان کے نصف سے زیادہ کالم ایسے ہیں جن میں انہوں نے ایک خاص معیار قائم رکھا ہے اور کالم نگاری کو صحافت سے دور نیز ادب سے نزدیک کرنے میں کامیابی حاصل کی ہے۔

اس اجمال کی تفصیل بیان کرنے سے قبل فکر کے کالموں کی صحیح تعداد اور ان کی کالم نگاری کے زمانۂ آغاز کا تعین کر لینا بہتر رہے گا کیونکہ اس سلسلے میں جو مختلف آراء سامنے آئی ہیں وہ خاصا Confusion پیدا کر سکتی ہیں۔ یہاں صرف ایک کتاب "فکر تونسوی۔ حیات اور کارنامے" مرتبہ ڈاکٹر شمع افروز زیدی سے چند مثالیں ملاحظہ ہوں:-

(۱) مظفر حنفی کہتے ہیں: آپ نے "ملاپ" کے لیے ۲۷۔۲۸ سال تک کالم لکھے۔۔۔۔ ۱۰ سال میں آپ کو ۳۶۵ ہزار کالم لکھنے پڑے ہوں گے اور ۳۰ سال کے تقریباً لاکھ کالم

ہو گئے۔ (ص۱۰)

(۲) محمد اعظم لکھتے ہیں: ۱۹۵۵ء میں فکر روزنامہ "ملاپ" میں برسرِ روزگار ہو گئے، اور اس اخبار میں "پیاز کے چھلکے" کے عنوان سے اپنا طنزیہ کالم لکھنا شروع کردیا اور تادمِ آخر وہ یہ کالم لکھتے رہے۔ (ص۱۴۶)

(۳) فکر صاحب کی صاحبزادی رانی آہوجہ لکھتی ہیں: ۱۹۵۴ء میں ہم لوگ جالندھر سے دہلی آئے تو پاپا "ملاپ" اخبار کے دفتر میں نوکری کرنے لگے۔

(۴) خود فکر صاحب کا ایک بیان ہے کہ: ۱۹۴۰ء میں جالندھر (پنجاب) میں وارد ہوئے۔۔ ... کمیونسٹ پارٹی کے روزنامہ "نیا زمانہ" میں روزانہ ایک طنزیہ کالم 'آج کی خبر' کے عنوان سے لکھتے رہے ... ۱۹۵۵ء میں دہلی تشریف لائے اور دہلی کے مشہور اردو روزنامہ "ملاپ" میں "پیاز کے چھلکے" کے عنوان سے سیاسی اور سماجی مسائل پر روزانہ ایک طنزیہ کالم لکھنے کا تہیہ کرلیا۔

ان آرا کے ساتھ اگر فکر تونسوی کے ایک اہم تنقید نگار ربوکس حیدر آبادی کی رائے بھی ملائی جائے تو کنفیوژن کچھ اور بڑھ جاتا ہے۔ ان کی کتاب "فکر تونسوی، شخصیت اور طنز نگاری" میں شائع ہوئی ہے۔ اس میں اول تو وہ فکر کے کالموں کی تعداد کبھی پانچ ہزار اور کبھی چھ ہزار بتاتے ہیں۔ دوم یہ کہ فکر کی کالم نگاری کا آغاز "نیا زمانہ" (سالِ اشاعت ۱۹۵۱ء) سے مانتے ہیں۔ میں نے ان متضاد آرا کا بعض دیگر بیانات کے ساتھ موازنہ کرنے کے بعد بالآخر یہ نتیجہ نکالا ہے کہ فکر نے ۱۹۵۲ء سے کالم نگاری شروع کی اور سب سے پہلے کمیونسٹ پارٹی کے ترجمان "نیا زمانہ" میں چھپنا شروع کیا۔ ۱۹۵۵ء کے ابتدائی تین چار مہینے گذارنے کے بعد یہ اخبار بند ہوگیا تو فکر دہلی چلے آئے اور روزنامہ "ملاپ" میں "پیاز کے چھلکے" کے عنوان سے کالم لکھنے شروع کردیئے۔ یہ سلسلہ کل چھبیس ۲۶ سال یعنی ۱۹۸۱ء تک جاری رہا۔ اس دوران اور اس کے بعد انہوں نے "بیسویں صدی"

اور بعض دیگر رسائل میں بھی کالم لکھے۔ اس طرح ان کے کالموں کی مجموعی تعداد نہ تو پانچ ہزار ہے ایک لاکھ بلکہ تقریباً گیارہ ہزار قرار پاتی ہے۔

بہرحال، اس تحقیقی نکتے سے قطع نظر فکر کی کالم نگاری کا جائزہ لیا جائے تو سب سے پہلی چیز جو اُن کے یہاں نمایاں ہے وہ موضوعات کا تنوع ہے۔ جیسا کہ میں نے کہا ہے صحافی کی طرح کالم نگار کو بھی روز کسی نئے موضوع، کسی نئی خبر کی تلاش ہوتی ہے۔ اس تلاش میں کامیابی مل جائے اور کالم نگار اپنے زمانے کے سلگتے ہوئے مسائل کو فنی رکھ رکھاؤ کے ساتھ پیش کر سکے تو اس کی تخلیقی صلاحیتوں پر ایمان لے آنا پڑتا ہے۔ فکر نے یہ دونوں شرطیں پوری کی ہیں۔ عام طور سے تازہ موضوعات پر لکھا ہے اور صحافتی جارحیت یا جھلاہٹ کے ساتھ نہیں بلکہ ادبی چاشنی کے ساتھ لکھا ہے۔ بالکل غیر اہم اور وقتی موضوعات پر وہ کس طرح قلم برداشتہ کالم لکھ دیتے تھے اس کی سب سے دلچسپ مثال وہ کالم ہے جو انہوں نے ایک بھینس کی گمشدگی پر لکھ مارا تھا اور لطف یہ ہوا کہ بھینس کی تلاش کے لیے جو اشتہار اسی اخبار میں شائع ہوا تھا' اس کا تو کچھ اثر نہیں ہوا مگر کالم کا خاطر خواہ اثر ہوا اور بھینس مل گئی۔ ان کے کالموں کا جو انتخاب "پیاز کے چھلکے" کے نام سے شائع ہوا ہے (۱۹۶۸ء) اس میں بھی منی بس، مکانوں کے نمبر، خاوندوں کی قلت' بچے کتنے ہونے چاہئیں، کاغذ کا لباس، بھیک مانگنے کی حمایت میں، ایک کتاب کا جشن اجرا، شادیوں کے سہرے، دولہا مارکٹ کی رپورٹ، اسٹینڈرڈ آف لونگ اور خدا کا گھر کے عنوان سے لکھے گئے کالم یہ احساس دلاتے ہیں کہ وہ وقتی موضوعات میں بھی مستقل دلچسپی پیدا کرنے کی صلاحیت رکھتے تھے۔ مجھے احساس ہے کہ فکر نے اپنے کالموں میں ایک خاص فکری و فنی سطح قائم رکھی ہے۔ لیکن ظاہر ہے کہ جب روزانہ ایک کالم کے حساب سے دس گیارہ ہزار کالم لکھے جائیں گے تو ان کا مزاج اور معیار یکساں نہیں رہ سکتا۔ اس لئے فکر کے بعض ناقدین کی رائے اس سلسلے میں خاصی عقیدت آمیز ہی کہی جا سکتی ہے۔ مثلاً ڈاکٹر خلیق انجم لکھتے ہیں :

"بسیار نویسی اور زود نویسی کے باوجود طنز و مزاح کا اعلیٰ ترین معیار
برقرار رکھنا ایک معجزہ سے کم نہیں اور فکر صاحب برسوں سے یہ معجزہ دکھا
رہے ہیں ۔۔۔۔۔ میرے اس دعوے کا ثبوت روزانہ "ملاپ" کا فزاحیہ
کالم ہے۔ مجھے یاد نہیں کہ فکر صاحب نے اس کالم میں کسی موضوع پر دوبارہ
قلم اٹھایا ہو۔ اخبار کی خبروں کی طرح ان کا کالم ہمیشہ "تازہ" ہوتا ہے، صرف
تازگی ہی اس کی خصوصیت نہیں، بلکہ اس میں سیاسی، سماجی اور اقتصادی بصیرت،
آگہی اور باریک بینی ہوتی ہے۔ پیشہ کے اعتبار سے فکر صاحب صحافی ہیں
اور انہیں ہر حال میں روزانہ ایک کالم لکھنا ہوتا ہے لیکن یہ ان کی تخلیقی صلاحیتوں
کا جادو ہے کہ ان کی تحریروں میں صحافیانہ انداز کے بجائے ادبی چاشنی ہوتی ہے۔"

ڈاکٹر سلیم اختر کی رائے بھی کم و بیش یہی ہے اور مجھے ان کی آرا سے بس اتنا اختلاف ہے کہ ان میں
فکر تونسوی سے عقیدت اور محبت کی لے کچھ تیز ہے۔ ڈاکٹر انجم نے قدرے غیر محتاط زبان کا استعمال
کیا ہے کیونکہ ایک تو معجزات روزانہ رونما نہیں ہوتے۔ دوسرے ادب میں معجزہ دکھانا ہر شخص کے
بس کی بات نہیں۔ یہاں دو باتیں اور عرض کر دینا ضروری سمجھتا ہوں۔ ایک تو یہ کہ فکر نے ہنگامی
موضوعات کے علاوہ انسانیت اور معاشرے کے بعض دیرینہ مسائل کو بھی موضوع گفتگو بنایا ہے۔
دوسرے یہ کہ اپنے کالموں میں بعض موضوعات کو دہرایا بھی ہے۔ شاید اس لیے کہ ان موضوعات سے
وہ زیادہ متاثر رہے ہیں۔ مثال کے طور پر ایسے شاعروں کا بار بار تذکرہ ملتا ہے جنہیں سامعین
میسر نہیں آتے، اسی طرح دلہنوں کو کراسن تیل چھڑک کر جلا دینے کے جو دردناک واقعات پیش
آرہے ہیں ان کی طرف بھی کئی کالموں میں اشارہ ملتا ہے۔ یہی نہیں ان کے کالموں کے صرف
ایک مجموعے "پیاز کے چھلکے" میں دو مضامین 'الوکار' کے سلسلے میں اور دو شوہروں کی قلت کے
بارے میں ملتے ہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ انداز بیان جدا جدا ہے۔

فکر کی کالم نگاری کی دوسری اہم خصوصیت ایک بالیدہ سیاسی و سماجی شعور کا اظہار ہے۔ آزادی کے بعد جو ہندوستانی معاشرہ فکر کی نگاہوں کے سامنے اُبھرا اس میں ہپوکریسی کی لعنت بڑھتی چلی گئی۔ سیاست داں خاص طور پر اس کی مثال بنے رہے اور چونکہ مجموعی طور سے سوسائیٹی پر سیاست کا غلبہ رہا اس لیے رفتہ رفتہ پورا معاشرہ ایک عجیب و غریب قسم کی ریاکاری میں مبتلا ہو گیا۔ ظاہر ہے کہ قول و عمل کا تضاد جب قومی مزاج بن جائے تو اس کے خلاف قدم اٹھانا آسان نہیں تھا۔ لیکن فکر اس منزل سے سرخرو گذرے۔ صرف دو مثالیں ملاحظہ ہوں:

(۱) "اترنے اور چڑھنے والوں کے درمیان کنڈکٹر کا بل تھا جو کہے جا رہا تھا۔ بغیر ٹکٹ کے جو اُترے گا اسے ننگم بودھ گھاٹ تک گھسیٹ کر لے جاؤں گا۔ ہم بے ایمانی نہیں چاہتے پیسے چاہتے ہیں ۔ اور وہ ٹکٹیں کم کاٹ رہا تھا اور پیسے زیادہ لے رہا تھا۔"
(منی بس۔ مطبوعہ پیاز کے چھلکے ص۱۱)

(۲) ایک ٹیچر کے متعلق مجھے معلوم ہے کہ وہ دن بھر اسٹوڈینٹس کو پڑھاتا تھا اور انہیں اخلاق کی تعلیم دیتا تھا اور شام کو دودھ کی ڈیری چلاتا تھا اور دودھ میں پانی ملا کر بیچتا تھا یعنی بد اخلاقی کرتا تھا۔" (بھیک مانگنے کی حمایت میں)

یہاں موقع نہیں کہ اور مثالیں پیش کی جائیں لیکن زندگی کے ہر شعبے میں ریاکاری کے ایسے مناظر موجود ہیں اور فکر انہیں بے باکی سے عریاں کرتے رہے ہیں۔ ڈاکٹر محمد حسن نے بالکل درست لکھا ہے کہ:

"سوسائٹی کے داخلی میکانزم اور باہری رکھ رکھاؤ میں ایک عجیب قسم کا پُر لطف تضاد ہے۔ دینے ہیں دھوکہ یہ بازی گر کھلا . . . اس تضاد کو فکر مزے لے کر بیان کرتے ہیں۔" (بحوالہ 'دودھ میں پیاز' از کے۔ کے کھلر)

یہیں پر میں اس نکتے کی طرف اشارہ کر دینا ضروری سمجھتا ہوں کہ فکر کے طنز کا اصل رنگ وہیں نکھرتا ہے جہاں وہ سیاسی ناہمواریوں کو زیر بحث لاتے ہیں۔ ایسے مواقع پر وہ ایک ہمدرد

طبیب سے زیادہ سفاک جراح نظر آتے ہیں۔ شاید اس لیے کہ موجودہ معاشرے میں سیاست ہی ساری خرابیوں کی جڑ بن چکی ہے۔ سیاسی طنز نگاری کی خوبصورت مثال ان کی کتاب "پوپٹ راجہ" یا ان کا طویل مضمون "راج نگر کی کہانی" (مطبوعہ کتاب ساتواں ترا ستر ۱۹۵۰ء) ہے۔ کالموں میں بھی جب وہ سیاست کے فریب اور برسر اقتدار طبقے کی چالبازیوں کو پیش کرنے لگتے ہیں تو ان کا قلم زیادہ روانی سے چلتا ہے۔

فکرؔ نے ایک کامیاب کالم نگار کی طرح طنز و ظرافت کے مختلف رنگوں کا سلیقے سے استعمال کیا ہے۔ عام طور پر کوئی نہ کوئی اصلاحی مقصد رکھنے کے باوجود ان کے کالم بے کیف یا Heavy نہیں ہوتے کیونکہ وہ Wit اور Irony کے خوبصورت استعمال سے ہمیں مسکرانے اور ہنسنے کے مواقع برابر فراہم کرتے رہتے ہیں۔ البتہ فکرؔ کے کالم پڑھ کر قہقہہ لگانا بڑے دل گردے کا کام ہے کیونکہ وہ دردمندی کے ایک شدید احساس سے لبریز رہتے ہیں۔ فکرؔ Lampooning بھی کرتے ہیں اور ہم ان کی بنائی ہوئی مضحکہ خیز تصویریں دیکھ کر ہنس پڑتے ہیں۔ واقعات کی مضحکہ خیز صورتوں کو بڑھا چڑھا کر بیان کرنا انہیں خوب آتا ہے۔ 'سٹی بس'، 'مکانوں کے نمبر'، 'ہدایت نامہ خودکشی'، 'نمبر ایک نمبر دو'، 'شادیوں کے سہرے'، 'ایک جیب کترے کی شکایت' یا 'کاغذ کا لباس' وغیرہ میں مبالغے کی تاثیر کا بہ آسانی مشاہدہ کیا جا سکتا ہے۔ رشید احمد صدیقی کی طرح انہیں Paradoxes کا چسکا تو نہیں لیکن اگر تلاش کی جائیں تو ان کے یہاں قول محال کی خوبصورت مثالیں مل جاتی ہیں مثلاً:

(۱) دنیا کی بڑی بڑی سلطنتیں بے وقوفوں نے قائم کی ہیں اور عقلمندوں نے اجاڑی ہیں۔

(۲) شاعری کی سب سے بڑی پرابلم سامعین ہیں جو نایاب ہیں۔

(۳) ہمارے زمانے کے انسان اپنے نام سے نہیں پہچانے جاتے بلکہ مکان کے نمبروں سے پہچانے جاتے ہیں۔

یہاں یہ بتا دینا بے محل نہ ہوگا کہ فکرؔ Paradoxes کی تشریح میں خاصی دلچسپی رکھتے ہیں۔

اس لیے اکثر ایسا ہوتا ہے کہ وہ کوئی خوبصورت پیراڈاکس لکھ کر اس کی تفصیل بیان کرنے لگتے ہیں۔

طنز کی ملکہ آتنسوی کے کالموں میں فراوانی ہے مگر کہیں اس کا رنگ ہلکا ہے اور کہیں گہرا۔ ضرورت پڑنے پر وہ Castigate بھی کرتے ہیں اور طنز کی بوچھار مارتے ہیں۔ یہ مثالیں دیکھئے:

(۱) "بابورام نے بلیک میں کھاد بیچنے کا دھندا بند کرکے دودھ کی ڈیری کھول دی۔ اس کا نام سماج واد ڈیری فارم ہے۔ اسے ایک میونسپل کونسلر نے بتایا کہ سماج واد اور ہم دونوں تمہارے ساتھ ہیں۔ اور سماج واد کا اصول ہے دودھ میں پانی ملانا۔ چنانچہ کونسلر اور بابورام میں باہم ایک سمجھوتہ کلچرل ہوگیا تھا۔ بابورام دو نمبر کی بھینس لے آئے گا اور اس کا ایک کلو دودھ کونسلر کے گھر میں مفت دارجہ گفت، بھیجا کرے گا۔ اور کونسلر اسے محکمہ، ہیلتھ کے انسپکٹر سے محفوظ رکھے گا۔" (نمبر ایک نمبر دو)

(۲) امید ہے اس ممبر پارلیامنٹ نے تمہیں سمجھا دیا ہوگا "اس سے کہو تمہیں اوب شدب کے علاوہ کوئی پرمٹ یا لائسنس دلادے تاکہ تمہاری جیب میں کچھ ایسی نقدی آجائے جو تمہارے نمک، مرچ، صابن، تیل، آٹے اور بینگن کی قید سے آزاد ہو۔ ورنہ شرافت سے کماتے رہے تو نہ تمہارا گذارا ہوگا نہ ہمارا۔ ایمان کی کمائی سے یہ سوشلزم کسی کو سوٹ نہیں کرتا۔ اور اگر اس کے باوجود تم شرافت کی دلدل میں دھنسے رہے تو اپنی جان کی خیر مناؤ۔" (ایک جیب کترے کی شکایت)

(۳) "عہد حاضر میں خودکشی کرنا بہت محال ہوگیا ہے۔ کسی چیز پر انحصار نہیں رہا..... زہر میں ملاوٹ ہوگئی ہے، چھلانگ لگانے کے لیے شہر میں کنویں کہیں نظر نہیں آتے کیونکہ واٹر سپلائی سسٹم ہی بدل گیا۔ جگہ جگہ ڈیڑھ ڈیڑھ انچ کی پانی کی ٹونٹیاں لگادی گئی ہیں، جن میں سے اکثر بوند بوند پانی ٹپکتا ہے۔ چلو بھر پانی تک ڈوب مرنے کے لیے کہیں

جعلی ہیں، وغیرہ میں اس طرح کے افسانوی نقطۂ عروج کا مشاہدہ کیا جا سکتا ہے۔

اس طرح فکر کے کالموں میں جو عیب نمایاں ہے وہ یہی ہے کہ روزانہ ایک کالم لکھنے کے سبب وہ ہمیشہ تو نہیں مگر کبھی کبھی بہت زیادہ Factual ہو جاتے ہیں اور" بر منہ حرف نمی گفتم "کے قائل نہیں رہتے۔ ایسے مواقع پر ان کے یہاں تجربے سے زیادہ مشاہدے کی کارفرمائی نظر آتی ہے اور جو تجربے دکھائی بھی دیتے ہیں ان میں زیادہ شدّت یا گہرائی نہیں ہوتی۔ روزانہ ایک کالم لکھنے والے کے لئے ہمیشہ اشاروں کنایوں میں بات کرنا ممکن بھی نہیں ہوتا کیونکہ مشاہدے کو تجربے کی منزل تک پہنچنے میں کچھ نہ کچھ وقت لگتا ہے۔ لیکن فکر جیسی تخلیقی صلاحیتیں رکھنے والے کالم نگار سے ہم کچھ زیادہ ہی توقعات وابستہ کرتے رہے ہیں۔ اس لیے کالم نگار کی حیثیت سے ان کا صحیح مقام متعین کرنے کے لیے ان کے اچھے کالموں کا انتخاب ضروری ہے۔

آخر میں صرف ایک بات اور ـــــ فکر نے زندگی کو کتابوں کی مدد سے نہیں آنکھوں کی مدد سے سمجھا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ اردو کا ادیب و شاعر عام طور سے جو دیکھتا ہے وہ لکھتا نہیں اور جو لکھتا ہے وہ دیکھتا نہیں۔ فکر کی تحریریں اس قول کی نفی کرتی ہیں۔ انہوں نے زندگی کو جس طرح دیکھا اور محسوس کیا ہے، اسی طرح بیان بھی کیا ہے۔ ان کے دوست دلیپ سنگھ کی یہ رائے حقیقت پر مبنی ہے کہ :

> "ـــ اردو ادیبوں سے مجھے یہ شکایت رہی ہے کہ وہ اکثر جس زندگی کے بارے میں لکھتے ہیں اس کے متعلق انہیں رتّی بھر علم نہیں ہوتا ..... فکر کے ہاں آپ کو ایسا تضاد نہیں ملتا۔ کیونکہ اس نے وہی زندگی جی ہے جس کے بارے میں اس نے لکھا ہے ـــ"
>
> (کفن سے کرفیو تک ص۵)

ظاہر ہے کہ فکر نے اپنا زیادہ تر وقت سماج کے ان عام انسانوں کے ساتھ گزارا

دستیاب نہیں ہو سکتا۔ دریاؤں پر پولیس کے پہرے ہیں۔ میناروں کے نیچے بیکار نوجوان لیٹے رہتے ہیں۔ کوئی کس اُمید پر خودکشی کرنے جائے۔ ماڈرن انسان نے کٹ مرنے کے لیے ریل کی پٹریاں دریافت کی تھیں مگر پھر ریل گاڑیاں ہی لیٹ ہونے لگیں۔"

(ہدایت نامہ خودکشی)

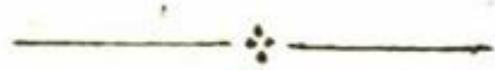
(۴) "میں نے اسے پانچ سو روپے دے دیے تو کلرک مذکور نے کہہ دیا کہ اب یہ دستخط جعلی نہیں رہے اور نہ صرف فکر تونسوی جعلی نہیں رہا بلکہ عزت دار بھی ہو گیا۔ میں کیا جانتا تھا کہ عزت فکر تونسوی کی نہیں ہوتی پانچ روپے کی ہوتی ہے۔ فکر تونسوی جعلی ہے۔ پانچ روپے جعلی نہیں ہیں۔" (ہم سب جعلی ہیں)

عام طور سے فکر کا اسلوب ان کی شخصیت کی طرح سادہ رہا ہے اور انھوں نے تشبیہات و استعارات کی تلاش میں کسی جدت کا ثبوت نہیں پیش کیا ہے لیکن کبھی کبھی ان کی شگفتگی طبع عجیب و غریب تشبیہیں پیش کر کے بے ساختہ ہنسنے پر مجبور کر دیتی ہے۔ یہ مثالیں دیکھیے:

(۱) "اس انگیٹھی کے نقش و نگار اتنے مسخ ہو چکے تھے کہ انگیٹھی پہچانی نہیں جاتی تھی۔ یوں لگتا تھا کہ یہ انگیٹھی نہیں ہے ایک غریب راہ گیر کی لاش کے ٹکڑے ہیں جو کسی ٹرک کے نیچے آکر کچلی گئی ہے۔" (بھیک مانگنے کی حمایت میں)

(۲) "بالکل گرہستن قسم کی بکری تھی۔ یعنی اس کا بچہ بھی ہمراہ تھا۔ بڑی سیدھی سادی سی۔ بالکل کسی پرائمری اسکول کی "بہن جی" لگتی تھی۔" (میں نے بکری خریدی)

ہمیشہ تو نہیں مگر اکثر فکر کے کالموں کا اختتام افسانوی ہوتا ہے۔ اور وہ قارئین کو ایک چونکا دینے والی کیفیت سے ہمکنار کر کے اپنی بات ختم کر دیتے ہیں۔ لیکن اس طرح بات ختم نہیں ہوتی۔ وہ پڑھنے والے کو تا دیر Provoke کرتی رہتی ہے۔ کچھ سوچنے اور غور و فکر کرنے پر اکساتی رہتی ہے اور شاید یہی فکر کا مقصد بھی ہوتا ہے۔ متوالیس، گھر بند، گھر میں چور، ہم سب

ہے جن کی سب سے بڑی خواہش بس اتنی ہوتی ہے کہ وہ روزانہ روٹی کے ساتھ دال بھی کھا سکیں۔ یہی عام انسان اپنے تمام تر حالات و مسائل کے ساتھ فکر کے کالموں میں دکھائی دیتے ہیں۔ چونکہ فکر ان کے مزاج اور ان کی نفسیات سے واقف ہیں اس لیے گفتگو بھی انہیں کی زبان میں کرتے ہیں۔ مجتبیٰ حسین نے انہیں 'بھیڑ کا آدمی' کہا ہے۔ ممکن ہے یہ صورت بعض لوگوں کو پسند نہ آئے لیکن میرا خیال ہے کہ فکری و فنی پختگی کے لیے زندگی کی کتاب کا مطالعہ دوسری کتابوں کے مطالعے سے زیادہ اہم اور مفید ہے۔

خواجہ عبدالغفور کا نقطۂ نظر

پرانے زمانے کے قصّوں کہانیوں میں اکثر ایسا ہوتا تھا کہ کوئی بلند مرتبت شاہزادہ اپنے مصاحبین کے ساتھ شکار کو نکلا اور راستہ بھول گیا۔ ساتھی بچھڑ گئے اور وہ کسی سہارے کی تلاش میں مارا مارا پھرا۔ یہاں تک کہ رات سر پہ آنے لگی۔ پھر ایسا ہوا کہ اس کی ملاقات کسی غریب لکڑہارے سے ہو گئی جو اسے اپنے گھر لے گیا۔ وہاں لکڑہارے کی نوخیز لڑکی نے اپنی فطری اور معصوم مسکراہٹ کے ساتھ شاہزادے کا استقبال کیا۔ اس مسکراہٹ میں نہ کوئی دعوت تھی نہ پیغام نہ کوئی دل موہ لینے کی کوشش نہ شاہزادے کے حالِ زار پہ کوئی طنز۔ یہ مسکراہٹ تو غیر شعوری طور پر اس غریب لڑکی کے دل سے اُبھری تھی اور ہونٹوں پر بکھر گئی تھی، شاید اس لئے کہ ہر حال میں مسکراتے رہنا اس کا شعارِ زندگی تھا۔ مگر شاہزادے کو اس مسکراہٹ میں نہ جانے کیا کیا نظر آیا اور اسے ایسا محسوس ہوا کہ اس دھیمی مسکراہٹ کے بغیر اس کی زندگی ادھوری رہ جائے گی ——

میرا خیال ہے کہ عہدِ حاضر میں اگر ہم خواجہ عبدالغفور کی تحریروں میں رچی بسی ظرافت کو اس معصوم لڑکی کے لبوں پر ہر لحظہ بے ساختہ اُبھرنے والی مسکراہٹ سے تشبیہہ دیں تو بے حد مناسب ہوگا۔ نہ اصلاحِ معاشرہ کی کوئی شعوری کوشش، نہ واعظ و ناصح بننے کا شوق، نہ طنز نگاری کے نشتر چلانے کا ارادہ، بس خوش و خرم اور ہلکا پھلکا رہنا، ہمہ دم مسکراتے رہنا اور خوش رہنا،

یہی خواجہ عبدالغفور کی تحریروں کا خاص انداز ہے۔ اور جب اس انداز پر قاری کی نظر جاتی ہے تو وہیں رُک جاتی ہے۔ پھر لوک کتھاؤں کے شاہزادے کی طرح وہ بھی یہی سوچنے لگتا ہے کہ یہی تو جینے کا اصل انداز ہے، جس کے بغیر زندگی کا کوئی لطف نہیں، کوئی مزا نہیں۔ خواجہ صاحب کی اس انفرادیت کی طرف زینت رلوتھر نے اپنے ایک مضمون میں اس طرح اشارہ کیا ہے:

> "ان کا مقصد پند و نصیحت دینا نہیں، نشتر آزمائی کرنا نہیں، سماج یا انسان کی اصلاح کرنا نہیں ...... ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ان کا مقصد صرف RELAX کرنا ہے۔ اس عمل میں اگر دوسرے لوگ بھی محظوظ ہو جاتے ہیں، یا لطافت کا احساس کرتے ہیں تو اس میں خواجہ صاحب کا کوئی قصور نہیں۔"[1]

ظاہر ہے کہ خواجہ صاحب کا یہ رویۂ زندگی اور فن سے متعلق ان کے ایک مخصوص نقطۂ نظر کا نتیجہ ہے اور اس کی واقفیت زیادہ دشوار بھی نہیں۔ ان کی تصنیفات قہقہہ زار، شگوفہ زار، لالہ زار، گل و گلزار اور سمن زار کا مطالعہ کرتے وقت دو اشعار نے مجھے بار بار اپنی طرف متوجہ کیا جن کا خواجہ صاحب نے تواتر کے ساتھ حوالہ دیا ہے۔ مجھے ایسا محسوس ہوا کہ زندگی اور فن سے متعلق خواجہ صاحب کا انفرادی نقطۂ نظر ان اشعار کی روشنی میں بہ آسانی سمجھا جا سکتا ہے۔ پہلے وہ اشعار دیکھیے ؎

(۱) خزاں کے دور میں جو مسکرا نہیں سکتے — وہ لطف فصلِ بہاراں اٹھا نہیں سکتے

(۲) ہر مصیبت کا دیا ایک تبسم سے جواب — اس طرح گردشِ دوراں کو رُلایا میں نے

غموں پر مسکرانے کی بات نئی نہیں۔ اس سے پہلے بھی کہی جا چکی ہے اور بار بار کہی گئی ہے۔ اصغر کا خیال تھا کہ ؎

چلا جاتا ہوں ہنستا کھیلتا موجِ حوادث سے
اگر آسانیاں ہوں زندگی دشوار ہو جائے

---

[1] شگوفہ۔ اکتوبر ۱۹۷۶ء ص ۷

مبارک عظیم آبادی نے کہا تھا ؎

دنیا کے غم کدے میں مبارک خوشی کہاں
غم کو خوشی بنا کوئی پہلو نکال کے

حالانکہ ان اشعار کا لب و لہجہ اور آہنگ الگ الگ ہے۔ لیکن بنیادی بات ایک ہی ہے یعنی دنیا کے غم کدے میں حادثات کی جو لہریں ہر لمحہ تیر کی طرح سر پر آتی رہتی ہیں ان کا مردانہ وار مقابلہ کرنا، روتے ہوئے نہیں بلکہ مسکراتے ہوئے مصیبتوں پر رونے چلانے اور آنسو بہانے اور دوسروں کو اپنی مدد کے لیے پکارنے کے بجائے خوش دلی اور خوش مذاقی کے سہارے انہیں آسان بنا دینا۔ ظاہر ہے کہ کوئی نہ کوئی پہلو نکال کے غم کو خوشی بنانے کی بات ہو یا خزاں کے دور میں مسکرانے کی، دونوں کے لیے شگفتگی، زندہ دلی اور خوش طبعی کا پایا جانا لازمی ہے ورنہ ہونٹوں پر خزاں کا دور اور غموں کی یورش آدمی کو مار ڈالنے کے لئے کافی ہے۔ خواجہ صاحب کا مزاج اور ان کی تحریریں اسی "خوش طبعی" سے عبارت ہیں، جسے ہم خود ان ہی کے الفاظ میں "خوش مذاقی" بھی کہہ سکتے ہیں۔

یہ تو ظاہر ہے کہ خواجہ صاحب نے اپنے آپ کو کبھی ٹائپ نہیں بننے دیا ہے۔ انہوں نے آپ بیتی بھی دہرائی ہے اور جگ بیتی بھی۔ تحقیقی انداز کے مضامین بھی لکھے ہیں اور تنقیدی جائزے بھی پیش کیے ہیں، اطلاعات بھی فراہم کی ہیں اور مخاطبت پر بھی اتر آئے ہیں، اختصار سے بھی کام لیا ہے اور طوالت کو بھی اختیار کیا ہے۔ لیکن ایسا لگتا ہے کہ مسکرانے کی عادت ان کی فطرت ثانیہ بن چکی ہے۔ اس لئے موضوعات اور انداز بیان کے تنوع کے باوجود ظرافت کی ایک زیریں لہر ہر جگہ موجود ہے۔ یہ ظرافت کبھی کبھی جملوں کی تراش خراش اور فقرہ بازی سے بھی پیدا ہو جاتی ہے لیکن عام طور پر اس کا سبب وہ لطائف ہوتے ہیں جنہیں خواجہ صاحب اپنی تحریر کے آنچل پہ سلمی ستاروں کی طرح ٹانکتے جاتے ہیں۔ اس عمل کے دوران لطائف دہرائے

بھی جاتے ہیں اور ان میں ترمیم بھی کی جاتی ہے۔ خواجہ صاحب نہ صرف خود ایسا کرتے بلکہ دوسروں کو بھی موقع محل کے اعتبار سے لطیفوں میں ترمیم کرنے کا مشورہ دیتے ہیں۔

مختصر یہ کہ زندگی کے بارے میں خواجہ صاحب کا نقطۂ نظر دو بنیادی تصورات پر مشتمل ہے ایک تو یہ کہ انسانی زندگی کا کارواں روزِ اول سے لے کر آج تک مصائب کے ہولناک طوفان سے دوچار رہا ہے اور دورِ جدید کی برکتوں نے اسے خاص طور پر ایک ناقابلِ بیان کرب، غمی اور تناؤ میں مبتلا کر دیا ہے۔ دوم یہ کہ اس کرب کا مقابلہ کرنے کے لئے انسان کے پاس ظرافت کے علاوہ کوئی دوسرا ہتھیار نہیں —— یہ بیانات دیکھئے:

—— "زندگی کی تلخیوں اور اداسیوں سے مدافعت کا ایک ہی حربہ ہے کہ حسِ مزاح کی لطافت سے کام لیا جائے۔" (شگوفہ زار)

—— "مزاح کی یہی حس ہے جو انسان کے دُکھ درد کو حرفِ غلط کی طرح مٹا دیتی ہے اور آنکھوں میں آنسو کے بجائے ہونٹوں پر مسکراہٹ بخشتی ہے۔"

(لالہ زار)

—— "خوشی کیوں کہ ایک ثواب جاریہ ہے اور اس کے لئے ہمیشہ داد و دہش، خیرات ہی ضروری نہیں بلکہ .... اس کے لئے اپنی خود کی بھی حس یعنی مزاح کی حس کو تازہ رکھنا پڑتا ہے۔" (گل و گلزار)

میرا خیال ہے کہ خواجہ صاحب کے مختلف بیانات کی روشنی میں ان کا جو انفرادی نقطۂ نظر سامنے آتا ہے وہ یہ ہے کہ غموں کا ہنستے ہوئے مقابلہ کرنا انسان کا فرض ہے۔ ادیب کی یہ ذمہ داری ہے کہ وہ انسان کو اس مقابلے کے لئے حوصلہ بھی عطا کرے اور ہتھیار بھی۔ چونکہ خواجہ صاحب صرف دوسروں کو نصیحت کرنے کے قائل نہیں، اس لئے انہوں نے اپنے اس نظریے کا عملی روپ اپنی کتابوں کی شکل میں پیش کیا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ ان کی تصانیف ہنسی کا ایک ایسا خزانہ

ہیں جس میں سے ہر شخص اپنی ضروریات اور استطاعت کے مطابق زر و جواہر سمیٹ سکتا ہے۔
یہاں استطاعت کا نکتہ میں نے جان بوجھ کر استعمال کیا ہے چونکہ خواجہ صاحب بھی "حس مزاح" پر خاص طور سے زور دیتے رہے ہیں۔ جس طرح ایک ہی موسم مختلف لوگوں پر مختلف اثرات ڈالتا ہے اسی طرح ایک ہی لطیفے پر مختلف لوگ الگ الگ رد عمل کا اظہار کرتے ہیں۔ اس لئے کسی بھی ظرافت نگار (بشمول خواجہ عبدالغفور) کی کاوشوں سے صحیح لطف اور فائدہ اٹھانے کے لئے ضروری ہے کہ قارئین اور سامعین بھی اپنے آپ میں مزاح کا شعور پیدا کریں۔ خواجہ صاحب نے مبادیات ظرافت پر 'شگوفہ زار' میں جس تفصیل سے روشنی ڈالی ہے اس کا مقصد بھی اس کے سوا اور کچھ نہیں کہ قارئین میں مزاح کی حس پیدا کر کے انہیں نازک اور سیریس مواقع (SERIOUS SITUATIONS) پر بھی خوش دلی سے کام لینے کا طریقہ بتایا جائے۔

خواجہ صاحب کے اس مخصوص رویئے کی نشاندہی کے بعد ایک اور نکتے کی وضاحت ضروری ہو جاتی ہے۔ اس لیے بھی کہ ان کے بعض دوستوں نے انہیں صرف لطیفہ گو مشہور کر دیا ہے۔ ایسا نہیں کہ خواجہ صاحب ESCAPIST ہیں اور زندگی کی تلخ حقیقتوں سے فرار کی راہ اختیار کرنا چاہتے ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ ان کا نقطۂ نظر بنیادی طور پر اصلاحی نہیں تفریحی ہے مگر وہ صرف ہنسوڑ نہیں ہیں۔ جیسا کہ علی سردار جعفری نے لکھا ہے کہ ان کے ظاہری مزاحیہ لباس میں ایک نہایت سنجیدہ شخصیت چھپی ہوئی ہے[1]۔

دورِ حاضر کی ساری بدحالیاں ان کی نگاہ میں ہیں اور ان سے متعلق وہ ایک واضح رائے بھی رکھتے ہیں۔ مثلاً وہ چاہتے ہیں کہ کوئی طاقتور کسی پر ظلم نہ کرے، انسانی ہمدردی، شرافت،

---

[1] دیباچہ لالہ زار صفحہ

تہذیب، مروت اور اخلاق و کردار کی پامالی نہ ہو، زندگی میں بے اصولیوں کو راہ نہ دی جائے اور سبھوں کو یکساں طور پر جینے کا حق ملے۔ ان موضوعات سے متعلق وہ اپنے خیالات کا اظہار بھی کرتے ہیں۔ دل و دماغ کی تلخی کبھی کبھی زبان تک بھی آجاتی ہے اور لہجے میں گھل جاتی ہے۔ ایسے مواقع پر وہ مخاطبت کے انداز سے گذر کر صحافت کے قریب پہنچ جاتے ہیں مگر جیساکہ میں نے ابتدا ہی میں کہا ہے، غموں کو ہنس کر جھیل جانا اور دکھوں کو ہنسی میں اڑا دینا ان کی فطرتِ ثانیہ ہے۔ اس لیے وہ ان سنجیدہ مسائل کا جائزہ لیتے وقت بھی اپنے مخصوص نقطۂ نظر سے زیادہ دیر تک الگ نہیں ہو پاتے۔

———— ❖ ————

واہی کی ظرافت

سودا اور اکبر اردو کی ظریفانہ شاعری میں دو نمایاں مگر مختلف روایتوں کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ان دونوں کے حالات مختلف ہیں اور اس لحاظ سے نشانے بھی الگ الگ ہیں۔ اکبر ایک مخصوص فکری نظام اور ایک واضح نقطۂ نظر کے مالک ہیں۔ اس لیے وہ اپنے عہد اور ماحول کی زیادہ تر چیزوں کو اسی نقطۂ نظر سے دیکھتے ہیں۔ سودا کے پاس کوئی مستقل نقطۂ نظر نہیں۔ اس لیے سماج کی جو ناہمواریاں انہیں کسی نہ کسی طور پر متوجہ کرتی ہیں انہیں اپنا نشانہ بناتے ہیں۔ پھر یہ بھی ہے کہ اکبر کو موضوعاتِ سخن کی تلاش میں زیادہ سرگرداں نہیں ہونا پڑتا۔ ان کا عہد اور سماج بذاتِ خود اتنے دلچسپ اور مضحک پہلوؤں سے عبارت ہے کہ واقعات کا محض انتخاب ہی کافی ہوتا ہے۔ زیادہ رنگ آمیزی کی ضرورت نہیں پڑتی۔ اس کے برخلاف سودا مبالغہ آرائی سے کام لیتے ہیں۔ عظیم اشیاء کو حقیر بنا کر دکھاتے ہیں یا معمولی اشیاء کو بڑھا چڑھا کر پیش کرتے ہیں۔ ہموار فضا کے لیے ناہموار اور ناہموار فضا کے لیے ہموار الفاظ استعمال کر کے مزاح پیدا کرتے ہیں۔ ان کے یہاں ہجو ملیح کی کیفیت بار بار سامنے آتی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ ان کا مقصد اصلاح نہیں اور ان کی ظریفانہ شاعری نے انفرادی یا اجتماعی اصلاح کا کوئی فریضہ انجام نہیں دیا۔ اس کے باوجود ظرافت نگاری کے بیشتر حربوں کو جس خوش سلیقگی کے ساتھ

سودا نے استعمال کیا ہے۔ اس کے پیش نظر یہ کہا جا سکتا ہے کہ سودا زیادہ بڑے ظرافت نگار ہیں اور اکبر کسی طرح سودا نہ بن سکے۔ اُردو کی ظریفانہ شاعری گرچہ اب سودا اور اکبر دونوں ہی سے آگے بڑھ چکی ہے مگر بیشتر ظریفانہ شاعروں کا فن ان دونوں میں سے کسی ایک کے یقیناً قریب ہے۔ نئے اور پرانے لکھنے والوں کی کوئی بھی فہرست بنائی جائے اس میں چند نام ایسے ضرور ہوں گے جو تخیل کے سہارے ایک جہانِ تازہ آباد کرتے ہیں، دلچسپ واقعات ابھارتے ہیں اور مبالغہ آمیزی کے باوجود ہمیں ہنسنے پر مجبور کر دیتے ہیں۔ دوسری طرف ظریفانہ شاعروں کی کسی بھی فہرست میں ایسے شاعروں کی تعداد کچھ کم نہیں ہوتی جو اپنے معاشرے اور ماحول اور گرد و پیش کی دنیا میں بکھری ہوئی مختلف چیزوں کے مضحک پہلوؤں کو ایک خاص نقطۂ نظر سے دیکھتے ہیں۔ یہ نقطۂ نظر محض تنقیدی بھی ہو سکتا ہے اور اصلاحی بھی مگر یہ رنگ آمیزی کی اجازت کم ہی دیتا ہے۔ رضا نقوی واہی نے جو آزادیٔ ہند کے پہلے سے لکھ رہے ہیں، اور اب تک تازہ دم ہیں، سودا اور اکبر دونوں ہی سے اثرات قبول کیے ہیں۔ اس لیے ان کی نظموں میں حقیقت کا رنگ بھی دکھائی دیتا ہے اور مبالغے کی کارفرمائی بھی۔

اس میں تو شک نہیں کہ واہی کا عہد اور ماحول سودا کی بہ نسبت اکبر کے عہد سے زیادہ مماثلت رکھتا ہے۔ وہاں اگر بدیسی حاکم تھے تو یہاں دیسی افسران ہیں مگر دونوں کی خوش فعلیوں میں زیادہ فرق نہیں۔ مذہبی، سماجی اور سیاسی سطح پر حالات پہلے سے بھی زیادہ خراب ہو چکے ہیں بلکہ سیاسی سطح پر تو لمحہ بہ لمحہ ایسی مضحکہ خیز صورتیں ابھرتی رہتی ہیں جو بذاتِ خود قہقہہ انگیز بھی ہوتی ہیں اور فکر انگیز بھی۔ اس لیے موضوعات کے انتخاب میں واہی کو زیادہ دشواری نہیں ہوتی۔ ان کی نظموں میں موضوعات کا تنوع بیک نظر دیکھا جا سکتا ہے۔ وہ لکھتے ہیں اور بے تکان لکھتے ہیں۔ آزادیٔ ہند سے قبل تو خیر سرکاری ملازمت میں ہوتے اور انگریزوں سے خوف کھانے کے سبب انہوں نے واہی کا قلمی نام اختیار کرنے کے باوجود

بعض اشیا کو اپنے لئے ممنوع ہی سمجھا لیکن آزادی کے بعد انہوں نے ہر طرح کے سماجی، سیاسی، مذہبی، تعلیمی اور اقتصادی موضوعات پر روانی کے ساتھ اظہار خیال کیا۔

اکبر کی طرح واہی نے بھی Topical Issues کو تواتر کے ساتھ موضوعِ سخن بنایا ہے۔ تقریباً پچاس ساٹھ برسوں پر محیط اپنے طویل ادبی سفر کے دوران انہوں نے زمانے کے بہت سارے نشیب و فراز اور سرد و گرم کا احساس کیا ہے۔ کبھی 'سوراجیہ' کا نعرہ بلند ہوا، کبھی عورتوں کا سال منایا گیا، کبھی زرعی انقلاب کا ہنگامہ بپا ہوا، کبھی مردم شماری کی چہل پہل رہی اور کبھی الیکشن کی، کبھی انسان کے چاند پر جانے کا جشن ہوا اور کبھی چاند جیسی صورتیں رکھنے والی بہوؤں کو جہیز کی خاطر جلانے کا ماتم، کبھی اولمپک گیمس کا موسم آیا اور کبھی یو۔ان۔او کی کارروائیاں اخبار کی سرخیوں میں رہیں۔ غرض یہ کہ انسانوں کی اس بستی میں ہزاروں انقلاب آیا کیے اور واہی نے ہر انقلاب کا اپنے مخصوص انداز سے مشاہدہ کیا اور جہاں کہیں انہیں تفریح، دلچسپی اور مضحکہ خیزی کے کچھ پہلو نظر آئے انہیں اپنا نشانہ بنایا۔ زیادہ مثالیں پیش کرنے کی ضرورت نہیں۔ "عورتوں کا سال" سے یہ منظر دیکھئے ؎

عورتوں کا سال کیا آیا قیامت آگئی	اک وبائی شکل میں مردوں کی شامت آگئی
دفعتاً پیروں کے نیچے سے نکل بھاگی زمین	سال بھر کے واسطے وہ ہو گئے کوڑی کے تین
صاحبوں سے کرسیاں دفتر کی خالی ہو گئیں	بی بیاں ان کی جگہ مختار و والی ہو گئیں
چھاؤنی جا کر بسائی عورتوں کی فوج نے	لفٹ رائٹ کی جگہ لے لی 'ادئی' اور 'اوچ' نے
کام سارے بند کر کے لنچ کے اوقات میں	بیٹھ کر اک دوسرے کی دیکھی جاتی تھی جوئیں
ایک ہی دفتر میں ہوتیں ساس اور بہوئیں اگر	ایک فائل سیکڑوں جھگڑے کا بن جاتی تھی گھر

اور یہ "ماسٹر پلان" کی برکتیں ہیں ؎

میں ہر طرح سے خرم و آسودہ حال تھا	جس وقت ابتدا ہوئی پہلے پلان کی

جاپانی طرز کاشت کا ہوتا گیا فروغ
قیمت بھی ساتھ ساتھ بڑھی جَو کی دھان کی
جب دوسرا پلان چلا زور شور سے
ہر شئے فروخت ہو گئی اپنے مکان کی
اور تیسرے پلان کے عرصے میں رات دن
مٹی میں ساکھ ملتی رہی خاندان کی
چوتھا پلان جلدی ہونے کو ہے شروع
اب کے زمین کی خیر ہے اپنے نہ جان کی
سندری کے کارخانے میں ختم پلان تک
تیار ہوگی کھاد مرے استخوان کی

یہاں میں نے صرف دو نظموں سے چند اشعار پیش کئے لیکن ان کی بہت سی دوسری نظموں مثلاً "غالب صدی اور اُردو" "گرو مور فوڈ"، فہرست حمار، راشن کی دوکان، رشوت، جدید عملی تنقید، ایک ہنگامہ پہ موقوف ہے گھر کی رونق، دیش بھگت، الکشن اور برچھے، کرپیشال، یو۔این۔او، آبادی کا مسئلہ، قیام امن، چمچے، کنٹرول، بلیک مارکٹ، اشٹ گرہ، پیروڈی اور "جشنِ شاعر" وغیرہ میں Topical Issues اور عارضی اہمیت کے واقعات کو فنکاری کے ساتھ برتنے کی مثالیں مل جاتی ہیں۔ اب رہی یہ بات کہ اکبر کے پاس جو فکری نظام تھا وہ واہی کے یہاں نظر نہیں آتا۔ اس لیے وہ کسی بھی مسئلے کے مختلف پہلوؤں کو پیش کرنے کے باوجود کوئی پیغام دینے یا کسی فیصلہ کن نتیجے تک پہنچنے میں کامیاب نہیں ہوتے۔

جیسا کہ ہر فنکار کے ساتھ ہوتا ہے، کچھ چیزوں نے واہی کو خاص طور پر متوجہ کیا ہے۔ انکی شاعری کا سرسری مطالعہ بھی یہ احساس دلانے کے لئے کافی ہے کہ شاعر، ادیب، سیاسی لیڈران، اساتذہ اور طلبا اور نئے فیشن کے پرستار نوجوان لڑکے اور لڑکیاں خاص طور پر ان کا موضوع سخن رہے ہیں۔ اور اس کی وجہ ظاہر ہے۔ جہاں تک ادب اور شاعری کا تعلق ہے واہی خود بھی اسی میدان کے مرد ہیں۔ اساتذہ اور طلباء سے بھی ان کا براہ راست تعلق رہا ہے۔ دنیائے سیاست کا مشاہدہ انھوں نے آزادیٔ ہند سے پہلے بھی کیا ہے اور بعد میں بھی۔ اور سیاست

کو نہ جانے کتنے پہلوؤں سے اور کتنے رنگوں میں دیکھا ہے۔ رہا فیشن تو وہ دورِ حاضر کے اکثر ظرافت نگاروں کا موضوع ہے۔ اور اس میں بھی شک نہیں کہ اس سلسلے میں بیشتر شاعر و ادیب روایت پرست نہ سہی روایت پسند ضرور نظر آتے ہیں۔ واہی کا نقطۂ نظر بھی کم و بیش یہی ہے۔ مگر انہوں نے تخیل کے سہارے ایک پوری فضا تیار کردی ہے اور اس فضا میں فیشن زدہ لڑکوں یا لڑکیوں کا احتجاج ہمیں بے ساختہ ہنسنے پر مجبور کردیتا ہے۔ بہتر ہوگا کہ ہم واہی کے ان مخصوص موضوعات سے متعلق ان کے بعض اشعار کا براہ راست مطالعہ کریں۔ پہلے شاعروں اور ادیبوں کو لیجئے۔ میں نے لکھا ہے کہ واہی خود بھی شاعر ہیں۔ یہی نہیں وہ "شاعر گر" اور "شاعر پرور" بھی ہیں۔ اس لیے ان کے یہاں ایک سے ایک فنکار ہر وقت موجود رہتا ہے اور واہی ان سبھوں کی مخصوص اور مضحکہ خیز حرکات و سکنات کا بغور مشاہدہ کرتے رہتے ہیں۔ پھر اپنے قارئین کو ان پرلطف واقعات کا رازدار بنا لیتے ہیں۔ قطعۂ تاریخ وفات لکھنے والوں کا حال ملاحظہ ہو ؎

شاعروں میں چند ایسے بھی ہیں اصحابِ کمال — قطعۂ تاریخ لکھنے میں نہیں جن کی مثال
کون کب مرتا ہے رہتے ہیں اسی کی تاک میں — چھائی رہتی ہے سدا کا فور کی بو ناک میں
سورۂ یٰسین پڑھنے کے عوض با شد و مد — جوڑنے لگتے ہیں بس تاریخِ رحلت کے عدد
گھر میں اک کہرام ہے سب لوگ ہیں غم سے نڈھال — پر خوشی ہے آپ کو تاریخ نکلی بے مثال

تبصرہ نگاروں پر یہ تبصرہ دیکھئے ؎

میں نے اک روز ان سے یہ پوچھا — میرے حضرت بتائیے تو ذرا
آپ ہر قسم کی کتابوں پر — لکھتے رہتے ہیں تبصرہ کیوں کر
کرتے ہیں کب مطالعہ حضرت — کیسے ملتی ہے اس قدر فرصت
ہنس کے بولے مطالعہ کیسا؟ — پڑھ کے لکھا تو تبصرہ کیسا؟
کچھ ادھر کچھ ادھر سے لیتا ہوں — اور مضمون گھسیٹ دیتا ہوں

یونیورسٹیوں میں تحقیق کرنے والوں کی سہل پسند طبیعت کو مدِ نظر رکھتے ہوئے یہ مشورے ملاحظہ فرمائیے ؂

میرے کہے پہ آپ عمل کیجیے اگر
کم وقت میں تمام ہو تحقیق کا سفر

اک دن کسی کباڑی کی دوکاں پہ جائیے
قلمی کوئی کتاب وہاں سے اُڑائیے

تخئیل کی مدد سے فسانے تراشیے
ہر اک ورق پہ ٹانکیے دو چار حاشیے

شاعر کو فرض کیجیے شاگردِ میر تھا
یا ہم صفیر و حلقہ بگوشِ نظیر تھا

پچھلے محققین کی دو اک کتاب سے
تمہید نقل کیجیے لیکن حساب سے

ان کا مواد ہو مگر اپنا بیاں رہے
اقوال دوسرے کے ہوں اپنی زباں رہے

پہنچے جو یوں صحیفۂ لوتا بہ اختتام
ہے اس کے بعد مرحلۂ سجدہ و سلام

عقل مصاحبت سے ذرا کام لیجیے
دانش کدہ سے اپنے پھر انعام لیجیے

ان اشعار کے مطالعے سے فوراً یہ احساس ہوتا ہے کہ ادیبوں، شاعروں اور دانشوروں کا ذکر کرتے وقت واہی نے اپنے گرد و پیش کے ماحول اور سماج پر بطورِ خاص نگاہ رکھی ہے مگر اپنے حلقۂ احباب اور واقف کاروں میں سے ایسی ہی شخصیتوں کا انتخاب کیا ہے جو اپنے اعمال میں انفرادیت رکھنے کے باوجود عام لوگوں سے الگ نہیں ہیں۔ یعنی ان کی شخصیت کے مضحک پہلو ایک جگہ نہ سہی مگر الگ الگ دوسری شخصیتوں میں مل جاتے ہیں۔ اب جو اُن مضحکہ خیز پہلوؤں کو ایک ہی شخصیت میں جمع کر دیا گیا ہے تو یہ واہی کی رنگ آمیزی کا کمال ہے۔ "کون کب مرتا ہے" رہتے ہیں اسی کی تاک میں" سے لے کر آخر تک مبالغہ آمیزی کی انتہا ہے لیکن بغیر مبالغے کے ظرافت پیدا کرنا محال تھا۔ اوپر کی مثالوں میں جو باتیں پیش کی گئی ہیں وہ روزمرہ کی زندگی میں ہو بہو پیش نہیں آتیں اور ایسا ہونا بھی نہیں چاہیے کہ ظرافت نگار واقعات کی ہو بہو تصویر پیش کر دے۔ اس لیے واہی اصل داستان میں زیبِ داستاں کے لیے بو کچھ

جوڑ دیتے ہیں اس سے بیان میں لطف پیدا ہو جاتا ہے۔ مثالیں بہت ساری دی جا سکتی ہیں لیکن یہاں صرف ایک مثال اور پیش کروں گا۔ ایک طرف تو تحقیق کا وہ حالِ زار تھا جو یونیورسٹی میں تحقیق کرنے والوں کے سلسلے میں بیان کیا گیا۔ دوسری طرف یہ سخت گیری ہے کہ کسی شاعر کے سالِ وفات پر نہیں بلکہ انتقال کے وقت تحقیق ہو رہی ہے اور اس سلسلے میں دو منٹ کے فرق کا بھی حساب کتاب کیا جا رہا ہے۔ ان کی نظم "محقق" کے چند اشعار دیکھیے؎

یہ جو اک حضرت چلے آتے ہیں گورستان سے ــــ یہ نہ سمجھیں آپ ہیں بیزار اپنی جان سے

ہیں یہ بہ زعمِ خود محقق آپ ہندوستان کے ــــ آپ نے نقطے گنے ہیں میر کے دیوان کے

زیرِ تحقیق آپ کے رہتے ہیں یہ سب مسئلے ــــ کس قدر چوہے پلے تھے گھر میں مومن خان کے

پانچ بج کر پانچ پر یا پانچ بج کر سات پر ــــ داغ نے توڑا تھا دم زانو پہ منی جان کے

رنڈی اک بے وفا کے عشق میں کھائے تھے جو ــــ وہ چھری کے زخم تھے یا گھاؤ تھے کرپان کے

آپ کو ہے والہانہ عشق مخطوطات سے
جیسے سناٹے کو الفت ہے اندھیری رات سے

ظاہر ہے کہ محتاط سے محتاط محقق بھی شاید تحقیق کے مراحل اس طرح طے نہیں کرتا۔ لیکن ظرافت نگار کو اگر مبالغے سے کام لینا ہے تو وہ برائی کے بیان میں مبالغہ کرے گا یا اچھائی کے بیان میں۔ اور اگر وہ تعریف بھی کرے گا تو اس انداز سے کہ ظاہراً مدح ہو گی اور باطناً ہجو۔ انگریزی میں اس کے لیے Rhetorical Irony کی اصطلاح رائج ہے جس کی تعریف یہ ہے:

A form of irony in which the attitude and tone of the speaker or writer is the exact opposite of what is expressed.

واہی کے یہاں اس طرح کی ہجوِ ملیح کی مثالیں جا بجا دیکھی جا سکتی ہیں۔

چونکہ واہی کے ایک مخصوص موضوع یعنی ادبا و شعرا کا ذکر چل رہا ہے اس لیے یہاں پر اس نکتے کا اظہار غالباً بے محل نہ ہوگا کہ اپنے محبوب موضوعات کے تعلق سے بعض خیالات واہی کے ذہن میں اس طرح جاگزیں ہو گئے ہیں کہ بار بار اشعار کے جامے میں جلوہ گر ہو جاتے ہیں۔ بات یہ بھی ہے کہ ہر وہ شاعر جو زندگی کی گوناگوں کیفیتوں کا کھلی ہوئی آنکھوں سے مشاہدہ و مطالعہ کرتا ہے۔ کچھ خاص کیفیتوں اور ان کے ردعمل کو اپنے اندر جذب کر لیتا ہے اور وقتاً فوقتاً ان کا اظہار کرتا رہتا ہے۔ یہ شاعر کی عظمت اور اس کے خلوص کی دلیل ہے کہ اس نے مظاہر حیات کا سرسری مطالعہ نہیں کیا۔ فراق کے سلسلے میں یہ بات مشہور ہے کہ انہوں نے وصالِ محبوب کی ایک خاص کیفیت کو درجنوں اشعار میں تھوڑی بہت لفظی تبدیلیوں کے ساتھ بیان کیا ہے۔ واہی نے بھی کارگاہِ حیات کا بغور مطالعہ کیا ہے اور بعض کیفیتوں اور تجربوں کو خود میں جذب کر لیا ہے۔ صرف ایک کیفیت کا مختلف نظموں میں اظہار دیکھیے:

جس گلی میں آپ جا کر ڈگڈگی بجوائیں گے ؛ سیکڑوں شاعر اچھلتے کودتے آجائیں گے
منہ سے لکھنؤ تک آئینے لگنے نظر ؛ اک اک گلی میں صاحبِ دیواں کئی کئی
ہر گلی کوچے میں دس بیس سخنور ہیں ضرور ؛ جن کے افلاس کا ہوتا ہے تغزل میں ظہور
جن کی گلیوں اور کوچوں میں نظر آتے نہ ہوں ؛ اوسطاً دس آدمی کے بیچ شاعر تین چار

یہ صورتِ حال اس وقت تک نہیں پیدا ہوتی جب تک شاعر کسی تجربے کو اپنی شخصیت کا ایک جزو نہ بنا لے۔ واہی بلاشبہ اس مرحلے سے بخوبی گزر چکے ہیں۔ اس لیے صرف ادیبوں اور شاعروں کے ذکر میں ہی نہیں بلکہ سیاسی لیڈروں کے بیان میں بھی بعض خیالات کا بار بار اظہار ہوتا ہے۔ ظاہر ہے یہ وہی تجربات ہیں جو واہی کی شخصیت کا ایک حصہ بن چکے ہیں۔

مجھے احساس ہے کہ واہی کے محبوب موضوعات پر روشنی ڈالتے ہوئے میں نے بیشتر ایک ہی شعبۂ حیات سے مثالیں پیش کی ہیں۔ اس کے لئے کسی معذرت کی ضرورت بھی نہیں ہے۔

کیونکہ ایک مختصر سے مضمون میں زیادہ مثالوں کی پیش کش اچھی نہیں لگتی۔ ظاہر ہے کہ جو نتائج ہم نے ان اشعار کی مدد سے حاصل کئے ہیں وہ دوسری مثالوں کے واسطے سے بھی حاصل کیے جا سکتے ہیں۔ اس لیے واہی کے صرف دو اور موضوعات سخن یعنی فیشن پرستی اور طلبا اور اساتذہ کے سلسلے میں چند اشعار پیش کر دینا کافی سمجھتا ہوں۔ ٹیڈی فیشن ایک زمانے میں عروج پر تھا۔ اس کی مخالفت میں بہت کچھ لکھا گیا۔ ظرافت نگاروں نے خوب خوب چٹکیاں لیں۔ واہی نے بھی "ٹیڈی بوائے" اور "ٹیڈی گرل" کے عنوان سے دو الگ الگ نظمیں لکھی ہیں۔ لیکن "ٹیڈی کفن" کا لطف ہی کچھ اور ہے۔ دیکھیے خیال آفرینی کیا گل کھلاتی ہے ؎

اک ٹرک کی تیزیٔ رفتار کا مارا ہوا — شہر کا اک نوجواں اللہ کو پیارا ہوا
بیس گز لٹھا جونہی لایا گیا بہر کفن — خانۂ غم میں ہوئی ہلچل سی پیدا دفعتاً
تھے وہیں موجود اکثر دوست بھی مرحوم کے — یک بیک اٹھے وہ اپنی کرسیوں سے جھوم کے
کر کے مجمع کو مخاطب یوں سر افشاں ہوئے — صاحبو! توہین میت کے یہ کیوں ساماں ہوئے
ہم نہیں تیار ہرگز اس تماشے کے لیے — پانچ گز کپڑا بہت کافی تماشے کے لیے

یہ استادوں کا حال ہے جو "آدمی نامہ" کے انداز پر لکھی گئی نظم "پروفیسر نامہ" سے ماخوذ ہے ؎

طبعاً جو فلسفی ہے سو ہے وہ بھی لکچرر — ذہناً جو منطقی ہے سو ہے وہ بھی لکچرر
عقلاً جو مولوی ہے سو ہے وہ بھی لکچرر — سہواً جو آدمی ہے سو ہے وہ بھی لکچرر
شکلاً جو زور رہا ہے سو ہے وہ بھی لکچرر

اور یہ ایک طالب علم کی خود نوشت "میں اسٹوڈنٹ ہوں" سے ہے ؎

میں اسٹوڈنٹ ہوں اے ہم نشیں اس دورِ حاضر کا — تمدن کے گھڑے میں ہوں نئی تہذیب کا بر کا
مجھے قانون کی حد بندیوں سے سخت نفرت ہے — رہوں پابند گر اب بھی تو آزادی پہ لعنت ہے

سپرد ابا میاں کے پیروی کرنے کی خدمت ہے میں دے کر امتحاں ہر فکر سے آزاد رہتا ہوں

واہی کے موضوعاتِ سخن کا تذکرہ ختم کرنے سے پہلے میں صرف دو اور نکتوں کی طرف اشارہ کرنا چاہوں گا۔ ایک تو یہ کہ واہی نے گرچہ عام فہم اور نادر دونوں ہی طرح کے موضوعات پر طبع آزمائی کی ہے اور ان کے کلام میں مختلف ذہنی سطح رکھنے والوں کو تفریح طبع کا سامان مل سکتا ہے۔ لیکن بہر حال واہی کے کلام سے پوری طرح لطف اندوز ہونے کے لیے ایک خاص ذہنی سطح کا مالک ہونا ضروری ہے۔ یہ صحیح ہے کہ "نئے لیڈر کی دعا" جیسی نظموں سے تو ہر شخص متاثر ہو سکتا ہے کیونکہ یہاں طنز کا انداز عام فہم ہے۔ لیکن "ماسٹر پلان" "غالب صدی اور اردو" "انٹلکچوئیل" "لال فیتہ" اور "ترقی" جیسی نظموں کے لطفِ بیان کا عرفان ہر کس و ناکس کے بس کی بات نہیں۔ دوسرا نکتہ یہ ہے کہ واہی نے بعض وقتی موضوعات پر بھی ایسی نظمیں لکھی ہیں جن میں پائدار اور مستقل نوعیت کی باتیں مل جاتی ہیں۔ مثال کے طور پر "گرد و نواح" یا "فہرست حاضر" کے تحت جو خیالات پیش کیے گئے ہیں وہ آج بھی سرکاری دفاتر کے طریقۂ کار اور کارکردگی پر ایک گہرے طنز کی حیثیت رکھتے ہیں۔ میں اسی جگہ واہی کی دو نظموں کا ذکر کر دینا بہتر سمجھتا ہوں۔ پہلی نظم "لیلائے کرپشن" ہے جس کا آغاز اس طرح ہوتا ہے ؎

آئی ہے مرے شہر میں اک شوخ حسینہ سرشار جوانی ہے کہ ساون کا مہینہ
رعنائی کے تیور ہیں کہ طوفاں کا قرینہ

یہاں "شوخ حسینہ" کو استعارہ کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ دراصل یہ کرپشن کی دیوی ہے جس کے حُسن نے ہر شخص کو اپنا گرویدہ بنا لیا ہے۔ سرکاری دفتروں کے معمولی اسسٹنٹ، اعلیٰ عہدوں پر فائز افسران، قوم کے لیڈران، دیش سیوک اور اہنسا کے پجاری، سب اس شوخ کی زلف گرہ گیر کے اسیر ہو گئے ہیں اور حال یہ ہے کہ ؎

اب دیش کی سیوا کی بھلا کیا ہے ضرورت اب وقت کہاں ہے جو کریں قوم کی خدمت

اب وہ ہیں اور اس شوخ کی آغوشِ محبت

یہ صورت کل بھی تھی اور آج بھی ہے۔

دوسری نظم "جاگیرداری" ہے جو اس طرح شروع ہوتی ہے ؎

بازارِ تمدن کی وہ مشہور طوائف — اب چھوڑ کے پیشہ جو ہے مصروفِ وظائف

تھی جو کہ زمیں دار کی معشوقۂ طناز — نیرنگِ نظر جس کا جہاں سوز و جہاں ساز

ان نظموں کا تمثیلی اندازِ بیان غالباً پابندیوں کا رہینِ منت ہے جو سرکاری ملازمت میں ہونے کے سبب واہی پر عائد تھیں۔ واہی اس طرح کی اور بھی نظمیں لکھ کر ادبی دنیا میں نئی بلندیوں تک پہنچ سکتے تھے مگر انہوں نے اس طرف زیادہ توجہ نہ کی۔

میرا خیال ہے کہ اب تک میری گفتگو بیشتر واہی کے موضوعاتِ سخن اور ان کی نظموں کے مواد تک محدود رہی ہے اور میں نے ان کے اندازِ بیان سے متعلق بہت کم کہا ہے۔ اس لیے اب اس پہلو کی طرف توجہ کرنا مناسب رہے گا۔ اس سلسلے میں سب سے پہلی بات تو یہ ہے کہ خیال آرائی اور نکتہ آفرینی کے لحاظ سے واہی اکبر کی بہ نسبت سودا سے زیادہ قریب ہیں۔ میں نے پہلے ہی لکھا ہے کہ وہ اکبر الٰہ آبادی کی طرح حقائق کے انتخاب پر بس نہیں کرتے بلکہ تخیل کے سہارے واقعات اختراع کرتے ہیں، سچے اور حقیقی واقعات میں بھی مبالغے کی مدد سے رنگ بھرتے ہیں اور کبھی چھوٹے سے نکتے یا معمولی سی بات کو پھیلا کر بیان کرتے ہیں۔ نظموں میں اس طرح کی تفصیل کوئی عیب نہیں۔ اور میں نے واہی کی بعض نظموں کے حوالے سے یہ اعتراف کیا ہے کہ وہ داستان میں "زیبِ داستاں" کے لیے جو اضافے کرتے ہیں وہ پرلطف ہوتے ہیں مگر مشکل یہ ہے کہ سودا کی طرح واہی کا بھی کوئی خاص نقطۂ نظر نہیں۔ اگر وہ اکبر کی طرح کسی تعمیری یا اصلاحی نظامِ فکر کے حامل ہوتے تو کسی بھی نظم کے مختلف اشعار ایک خاص نقطۂ نظر کی طرف بڑھتے اور نظم میں ارتقائے خیال کی صورت ابھرتی، مگر ان کے یہاں ایسا نہیں

موضوع کے مختلف پہلوؤں کو وہ الگ الگ نقش کی صورت میں بخوبی اتار دیتے ہیں مگر ان نقوش کو ملا کر کوئی تصویر نہیں بنا پاتے۔ یہ کیفیت ان کی تمام نظموں میں نہیں دکھائی دیتی اور بلاشبہ ان کی نصف سے زیادہ نظمیں ارتقائے خیال کے ساتھ ایک نقطۂ عروج تک پہنچ کر ختم ہوتی ہیں لیکن جن نظموں میں یہ عیب موجود ہے وہاں تفصیل اور تکرار گراں گزرتی ہے بلکہ بعض اشعار اصل نظم سے غیر متعلق معلوم ہوتے ہیں اور انہیں نظم سے علیحدہ بھی کر دیا جائے تو نظم کی تاثیر میں کوئی فرق نہیں آتا۔ یہاں میں مثال کے طور پر ان کی نظم "جنرل اسپتال" کا ذکر کرنا چاہتا ہوں۔ اس میں پہلے شعر کے بعد چاہے دوسرا شعر پڑھئے یا تیسرا چوتھا اور پانچواں نظم کی روانی اور تاثیر میں کوئی خاص فرق نہیں آتا۔ اٹھارہ اشعار کی اس نظم کے تین اشعار یہ ہیں ؎

ہمارے شہر میں ہیں چند خاص خاص مقام ۔۔۔ ان ہی میں آتا ہے اک جنرل اسپتال کا نام
یہاں جو سابقہ پڑتا ہے ماہر فن سے ۔۔۔ تو بھول جاتے ہیں بیمار "شاٹلوک" کا نام
یہ تجربہ ہے مرا خاص ایک بار یہاں ۔۔۔ ڈسپنسری میں بھی مجھ کو ملی دوائے زکام

نرسوں اور ڈاکٹروں کی لاپرواہی اور اناڑی پن کا یہ تذکرہ بغیر کسی کلیدی نوٹ یا وحدت تاثر کے ختم ہو جاتا ہے اور ایک دوسری نظم "ماہر فن" میں دوبارہ شروع ہوتا ہے تو تاثیر میں اور بھی کمی واقع ہو جاتی ہے کیونکہ یہاں انہیں تین اشعار کی تفصیل چودہ اشعار میں بیان کی گئی ہے اور وہ بھی ایک بیلے کی شکل میں۔

بات یہ ہے کہ بلاغت اور اختصار کا بھی اپنا ایک حسن ہے اور یہ حسن تفصیل میں نہیں ہوتا۔ واہی کے ایک ہم عصر سید محمد جعفری یو۔ ان۔ او کا حال زار صرف ایک شعر میں اس طرح بیان کرتے ہیں ؎

یو۔ ان۔ او کے پیٹ میں سارے جہاں کا درد ہے
وعدۂ فردا پہ ٹرخانے کے فن میں فرد ہے

داہی اسی ادارے کا نقشہ ایک مشہور کہانی کی مدد سے انیس[۱۹] اشعار میں پیش کرتے ہیں مگر یہاں تفصیل تاثیر میں کمی پیدا کر دیتی ہے۔ بعض دوسری نظموں میں یہ صورت بھی دکھائی دیتی ہے کہ چند اشعار انفرادی طور پر خوبصورت ہونے باوجود متعلقہ نظم کا نہ تو جزو بن پاتے ہیں اور نہ اس کی تاثیر میں اضافہ کرتے ہیں۔ پھر کبھی کبھی یہ بھی ہوتا ہے کہ کسی نظم کا کوئی ایک شعر ہی پوری نظم کا مقصد واضح کرنے کے لیے کافی ہوتا ہے اور وہ دوسرے اشعار کے ساتھ پڑھا جائے یا سیاق سباق کے بغیر مگر شاعر کے خیالات کی ترسیل میں کامیاب رہتا ہے۔ یہاں اس طرح کے دو اشعار دیکھیے ؎

اہل فن کو موت سے ہرگز نہ ڈرنا چاہیے
بلکہ ممکن ہو تو کوشش کر کے مرنا چاہیے

حکم پنشن کا دفاتر سے ہے چلتا اس وقت
جب پہنچ جاتے ہیں تا ملک عدم پنشن خوار

پہلے شعر میں زندگی میں فنکاروں کی درگت اور مرنے کے بعد ان کی غیر معمولی قدر و منزلت کی طرف اشارہ ملتا ہے اور دوسرے شعر میں لال فیتہ شاہی کی کرشمہ سازیوں کا حال بیان کیا گیا ہے۔ یہ دونوں اشعار اپنی اپنی جگہ پر نظم کے مرکزی خیال کی ترسیل میں کامیاب ہیں اور نظم کا ایک حصہ بھی ہیں۔ کبھی کبھی داہی بلاغت کا اس سے بھی اچھا نمونہ پیش کرتے ہیں۔ مثلاً صرف ایک مصرع میں دور جدید کی اردو تنقید و تحقیق پر تبصرہ ملاحظہ فرمائیے ؎

تنقید بھیڑ بھاڑ ہے تحقیق کھود کھاد

ان مثالوں سے یہ اندازہ لگانا دشوار نہیں کہ داہی اختصار کے ساتھ بھی باتیں کر سکتے ہیں اور ان کے بعض اشعار میں بلاغت کا حسن موجود ہے مگر وہ تفصیل سے باتیں کرنا زیادہ پسند کرتے ہیں۔ کچھ ایسی ہی صورت الفاظ کے استعمال میں بھی دکھائی دیتی ہے۔ یعنی سادہ زبان

میں بھی واقعی روانی اور تاثیر کے ساتھ گفتگو کر سکتے ہیں اور کرتے ہیں مگر مشکل قوافی و ردیف، نادر تشبیہات و استعارات اور مرصع اسلوب کے استعمال کا انہیں خاصا شوق ہے۔ ایسی بہت سی مثالیں پیش کی جا سکتی ہیں کہ ایک ہی نظم کے کچھ بند سہل زبان میں ہیں اور بعض میں سخت تراکیب یا غیر مانوس تشبیہات و استعارات کا استعمال ہوا ہے۔ مگر یہاں صرف ایک نظم "پروفیسر نامہ" کے دو بند پیش کرنا کافی ہوگا ؎

(۱) ہوتا ہے جو ذلیل برابر کلاس میں شاگرد جس کو کہتے ہیں لوفر کلاس میں
پڑھتا ہے جس کے سر پہ سنیچر کلاس میں شاگردوں کو چھیڑے اکثر کلاس میں
پٹنے سے جو بچا ہے سو ہے وہ بھی لکچرر

(۲) بے معنی شعر کو جو سمجھتا ہے معنی دار اور معنی دار شعر ہیں جس کی سمجھ پہ بار
جو شاعری کو سمجھے سیاست کا ذمہ دار کنجشک فن کو صید سمجھ کر عقاب وار
جنگل سے نوچتا ہے جو ہے وہ بھی لکچرر

دونوں بندوں میں اسلوب کا جو فرق ہے وہ ظاہر ہے۔ یہاں میں یہ بھی بتاتا چلوں کہ اسلوب کے اس فرق سے کسی خاص بند یا نظم کو دوسرے بند یا نظم پر ترجیح دی جا سکتی ہے بلکہ دی جانی چاہیے کیونکہ ظرافت نگار کے سامنے سماج کا صرف اعلیٰ طبقہ نہیں ہوتا۔ اس کے یہاں خیال کی پیشکش ایسی ہونی چاہیے کہ عوام الناس کی [illegible] بیان کی ترسیل ہو سکے۔ ہر ظرافت نگار کے لیے رشید احمد صدیقی ہونا تو ممکن ہے نہ مستحسن۔ اور مزاحیہ مشاعروں کے لیے تو یہ قطعی مناسب نہیں۔ اسی لیے واقعی کے اس طرح کے اشعار قابل تعریف نہیں کہے جا سکتے ؎

اخذِ مطلب کے لیے وہ بال کی کھینچے گا کھال
کاوشِ ذہنی سے اس کی ایسی ہوگی نہال

اس کا ذوقِ عیب پرور اس کا ذہن ہرزہ کار
باغ میں چنتا ہے جا کر خارہائے نوک دار

یا ؎

یہ بھی سنا کہ فضلِ خدائے کریم سے
اور بندگانِ حرص کے لطف و عمیم سے

اور ؎

تھا ایسا کبھی توازن میں عجب تقسیم
کچھ اس میں سے کبھی تو دیا کچھ اس میں سے تو دیا

ان اشعار میں جو بے کیفی، سپاٹ پن اور ثقالت ہے وہ ظاہر ہے۔ اپنی بات مزید واضح کرنے کے لیے میں یہاں پر دو ہم موضوع نظموں کا ذکر کرنا چاہوں گا جن کے عنوانات "چاند اور شاعر" اور "چاند اور محبوب" ہیں۔ دونوں نظموں میں تقریباً یکساں خیالات کا اظہار ہوا ہے مگر دوسری نظم ایک مشہور و مقبول قافیہ اور ردیف (اے مت پہ تری آکے عجب وقت پڑا ہے) میں لکھے جانے کے سبب زیادہ پُرتاثیر ہے جب کہ نامانوس قوافی اور سخت ترکیبوں کے سبب "چاند اور شاعر" اپنی تاثیر کھو بیٹھی ہے۔ حالانکہ شاعر نے اپنی قادر الکلامی اور فنکاری کے جوہر اس نظم میں زیادہ دکھائے ہیں۔

وامق نے اگرچہ ہیئت کا کوئی تجربہ نہیں کیا ہے لیکن اپنی نظموں کے لیے مختلف فارم اور سانچے استعمال کیے ہیں۔ پابند نظمیں تو لکھی ہی ہیں آزاد نظمیں بھی کہی ہیں اور اہلِ نظر سے یہ نکتہ بھی غالباً پوشیدہ نہیں رہ سکتا کہ جدید شاعری پر اظہارِ خیال کے لیے انہوں نے دانستہ آزاد نظم کا انتخاب کیا ہے۔ ورنہ وہ انہیں خیالات کو پابند نظم میں بھی بیان کر سکتے تھے۔ انہوں نے اساتذہ کی زمین میں کامیاب نظمیں لکھی ہیں اور ان کے مصرعوں پر خوبصورت مصرعے بھی

لگائے ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ تضمین نگاری میں واہی نے بے پناہ تخلیقی قوت کا اظہار کیا ہے۔ مکالماتی انداز میں بھی انہوں نے خوبصورت نظمیں لکھی ہیں اور سماج کی مختلف سطحوں سے تعلق رکھنے والے لوگوں کی بات چیت ان ہی کی زبان اور طرزِ بیان میں پیش کی ہے۔ یہاں صرف ایک نظم "انٹرویو" کے چند اشعار ملاحظہ ہوں۔ یہ پوری نظم مکالمے کی شکل میں ہے ؎

"آپ کی تعلیم؟" "بی اے پاس ہوں عالی جناب"
"کمبی نیشن؟" "ہسٹری، اردو ادب علم الحساب"
"ہسٹری؟" "اچھا تو یہ کہئے اشوکا کون تھا؟"
"پاٹلی پترا" کے شاہنشاہ، اکبر کا چچا"
"یہ تو کہئے چانگ کائی شیک کس کا نام ہے؟"
"فارسی میں شیخ سعدی کا وہ عرف عام ہے"

تضمین کے دو اشعار بھی دیکھتے چلئے ؎

کاٹتی رہتی ہے کیسے گھر کی انگنائی نہ پوچھ
کاوِ کاوِ سخت جانی ہائے تنہائی نہ پوچھ
حال پتلا ہو گیا ہے ہر شاعرِ دلگیر کا
صبح کرنا شام کا لانا ہے جوئے شیر کا

واہی جیسے شاعر کے سلسلے میں پیکر تراشی کا ذکر کرنا بظاہر بے محل معلوم ہوتا ہے لیکن صرف دو مثالوں سے یہ واضح ہو جائے گا کہ انہوں نے کتنی حقیقی، سچی اور خوبصورت تصویریں پیش کی ہیں۔ مختلف طرح کے پیکروں کے ابھرنے کا یہ منظر قابل دید ہے ؎

سالے کی جب برات چلی دھوم دھام سے
بہنوئی سب کے سب سمٹ آئے تمام سے

کچھ ایسے جن کے بچوں کا درجن میں ہو شمار
کچھ وہ جو منصب پدری کے امیدوار
بہنیں بلائیں لیتی ہیں چلمن کی اوٹ سے
بجلی چمک رہی ہے غراروں کی گوٹ سے
ان میں کچھ ایسی بھی ہیں جو عہدِ شباب میں
شوہر بنا کے پوجتی تھیں ان کو خواب میں

اور سے

جس گلی میں آپ جا کر "ڈگڈگی" بجوائیں گے
سیکڑوں شاعر اُبلنے کو دیتے آجائیں گے

واہی کی ظریفانہ شاعری کا یہ جائزہ ختم کرنے سے قبل ان کے دو کارناموں کی طرف اشارہ کر دینا ضروری معلوم ہوتا ہے۔ ایک تو وہ منظوم خطوط ہیں جو ملک کے مختلف شاعروں اور ادیبوں کو لکھے گئے ہیں۔ دوسرے "شوستان" کی تخلیق ہے۔ منظوم خطوط کا ایک بڑا حصہ اب تک رسالوں یا دوستوں کی فائلوں میں محفوظ ہے مگر کتابی شکل میں جو "خطوط" نام بہ نام" کے عنوان سے ۱۹۷۴ء میں شایع ہوئے ہیں ان کا مطالعہ بھی واہی کی قادرالکلامی کا احساس دلانے کے لیے کافی ہے۔ مجموعے کی ابتدا میں "حرفے چند" کے تحت محمود سعیدی لکھتے ہیں:

> "ان منظوم خطوط کی مخاطب اکثر معروف شخصیتیں ہیں۔۔۔۔ ادب کا سنجیدہ قاری ان میں سے اکثر کے خط و خال سے بخوبی آشنا ہے۔ ان منظوم خطوط کے آئینے میں اسے ان کے یہ مانوس خط و خال تو نظر آئیں گے ہی لیکن کچھ ایسے گوشوں سے بھی وہ نقاب اٹھتی دیکھے گا جو اس کے لیے نادیدہ ہوں گے"

میں محمود سعیدی کی رائے سے اتفاق کرتے ہوئے اس میں بس اتنا اضافہ کرنا چاہتا ہوں کہ

کبھی تو ان نادیدہ گوشوں کی نشاندہی ایجاز و اختصار کے پردے میں ہوتی ہے مثلاً ؎

سلطان اختر آپ جو غائب ہیں آج کل ٭ رہ مانیہ نشینوں کی شام و سحر ہے ڈل
واللہ تم بھی خوب ہو اے یار مجتبیٰ ٭ خط کا مرے جواب ابھی تک نہیں دیا
تم مصطفےٰ کمال نہ قوم کے ہو مدیر ٭ نیّر کی طرح عشق میں بھی ہو نہ مبتلا
یوسف حسین جمال کا دم بھی نہیں تمہیں ٭ احمد ہمیش سے بھی الگ ہی ہے راستہ

اور کبھی پورے خط کی رگوں میں خون بن کر دوڑتی ہے مثلاً ڈاکٹر اسلم آزاد کے نام یہ خط دیکھئے ؎

خط ملا آپ کا اسلم صاحب ٭ خوش ہوئے پا کے اسے ہم صاحب
آپ کے ہاتھ کی مہندی چھوٹی ٭ یہ خبر ہے نہیں کچھ کم صاحب
آپ کے عشق مزاجی کی لو ٭ تیز ہے یا کہ ہے مدھم صاحب
شغل جاری ہے نظر بازی کا ٭ یا کہ یہ شوق ہوا کم صاحب
گاؤں کی اور کسی لڑکی سے ٭ ہو سکا یا نہیں سنگم صاحب
ایک دوشیزہ برائے الفت ٭ چاہیے آپ کو ہر دم صاحب
آج کل وقت گذاری کے لیے ٭ کس سے خوش کس سے ہیں برہم صاحب

ہر شعر اپنی جگہ مکمل ہونے کے باوجود دوسرے کی تکمیل کرتا ہے اور "صاحب" کی ردیف اس عمل میں ہمہ دم تعاون کرتی ہے۔ واہی نے دلاور فگار، غبار بھٹی، صلاح الدین نیر، عزیز تمنائی، پرکاش فکری، خلیل الرحمٰن اعظمی، سید محمد عقیل، نصر نادری، جگن ناتھ آزاد، مصطفےٰ کمال، گوپال متل، وفا ملک پوری، عبد المغنی، خالد رحیم، رؤف خلش، ظفر حنفی اور دوسرے بہت سارے ادیبوں اور شاعروں کو اسی بے تکلفی، برجستگی اور شوخی کے ساتھ خطوط لکھے ہیں اور اب تک لکھ رہے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ یہ خطوط اردو کی ظریفانہ شاعری کا ایک قیمتی سرمایہ ہیں۔

جہاں تک "شعرستان" کا تعلق ہے یہ واہی کے زرخیز اور شاداب تخیل کی پیداوار ہے۔ اس بات کا کئی بار ذکر ہو چکا کہ واہی نے خیال آرائی در رنگ آمیزی سے بہت کام لیا ہے۔ یہاں اس نکتے کو دہرانا ضروری نہیں۔ بس اتنا بتا دینا کافی ہے کہ واہی نے تخیل کی کارفرمائی سے ایک علیحدہ اسٹیٹ کا تصور پیش کیا ہے جس میں صرف شاعروں کو رہنے کی اجازت تھی۔ شاعروں کی اس آزاد ریاست میں شب و روز کس طرح گزرتے تھے، آئین سازی کیسے ہوئی، الکشن کس طرح منعقد ہوئے، امن اور قانون کی صورت حال کیا تھی، ناقدوں کا اس سلسلے میں کیا رویّہ رہا، یہ اور اس طرح کے بہت سارے امور پہلے چھوٹی چھوٹی مزاحیہ نظموں کی صورت میں سامنے آتے رہے اور پھر انہیں ترتیب دے کر واہی نے ایک طویل نظم کی صورت میں شایع کروا دیا۔ اس طویل نظم میں ظرافت واقعات کے سہارے بھی پیدا کی گئی ہے اور اندازِ بیان کے سہارے بھی۔ واہی شاعروں اور ادیبوں کی نفسیات سے بھی واقفیت کا مکمل ثبوت فراہم کرتے ہوئے ہمیں ایک ایسی خیالی دنیا میں لے جاتے ہیں جس پر ہمیں صرف حقیقت کا گمان ہی نہیں ہوتا بلکہ اس حقیقت کے مضحک پہلوؤں کو دیکھ کر ہم قدم قدم پر مسکراتے بھی ہیں اور کہیں کہیں طنز کے تیر ہمیں مجروح بھی کرتے ہیں۔ میں سمجھتا ہوں کہ اگر "شعرستان" کو واہی کا شاہ کار نہ بھی تسلیم کیا جائے تب بھی اسے واہی کی بہترین نظموں میں سرِفہرست رکھنا چاہیے۔

غالب کا ذہن

غالب کے مخصوص ذہنی رویّے کا جائزہ ان کی شاعری کے پس منظر میں خاصا اہم ثابت ہو سکتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ویسے تو ہر بڑے فن کار کا ایک منفرد مزاج اور ذہنی رویّہ ہوتا ہے اور اس رویّے کا اظہار اس کی تخلیقات میں کم یا زیادہ ہوتا ہی رہتا ہے۔ مگر اُردو کے کلاسیکی شاعروں میں سے کسی کا ذہن اس کے کلام میں اتنا نمایاں نہیں، جتنا غالبؔ کے فن پاروں میں غالب کا ذہن۔ بات دراصل یہ ہے کہ اردو شاعری کا روایتی مزاج ابتدا ہی سے مقلدانہ رہا ہے۔ جب سے ہماری شاعری نے فارسی شاعری کی ذہنی غلامی کا جوا اپنی گردن پر رکھا تب ہی سے اس کا اپنا کوئی مزاج نہیں بن سکا۔ اس کے شعراء اپنے فن پاروں میں بجائے اپنے کو نمایاں کرنے کے ایرانی شعراء کے ذہنی رویّوں کو نمایاں کرتے رہے۔ ان کے فنی تصوّرات، ان کے تخیلات اور ان کے استعارات و کنایات کو اندھادھند اپنانے کا نتیجہ یہ ہوا کہ عموماً اردو شاعری اور خصوصاً اردو غزل کا نہ اپنا کوئی مزاج بن سکا نہ اپنا کوئی آہنگ۔ اور نہ ہی اس کے فن کاروں کی شخصیت ان کے فن پاروں میں جھلک سکی۔ وہ تو ہمیشہ اسی کوشش میں رہے کہ سعدیؔ و حافظؔ، عرفیؔ اور نظیریؔ، فردوسیؔ اور نظامیؔ کی طرح سوچیں اور بولیں۔ جب جب تقلید اتنی اندھی ہو تو ہم فن پاروں میں فنکار کا چہرہ کیسے دیکھ سکتے ہیں؟ مثال کے

طور پر ریاض خیرآبادی کو لیجئے۔ "ان کے خمریات" ان کے تغزل کی جان ہیں لیکن کہا جاتا ہے کہ ریاض نے شراب کے پیالے کو ہاتھوں سے تو کیا آنکھوں سے بھی نہ چھوا تھا۔ امیر مینائی جیسے صوفی اور زاہد و عابد نے بتخانۂ عشق کی بھول کر بھی سیر نہ کی ہو گی مگر ان کے دیوان "صنمخانۂ عشق" میں ہمیں ہر جگہ کوچہ بتاں کی خاک اُڑتی نظر آتی ہے۔ ریاض اور امیر کی طرح ہمارے بیشتر غزل گو شعرا کا کم و بیش یہی حال ہے۔ میر کی غزلوں میں سودا کی ہجووں اور نظموں میں، مومن کے کلام میں کہیں کہیں ان کے چہرے کے خد و خال جھلک جاتے ہیں۔ اس کے باوجود میر و سودا ہوں یا مومن ان کا اپنا ذہن اور ان کے ذہن کے مخصوص نفسیاتی رجحانات ان کے فن پاروں میں اتنا نمایاں نہیں کہ ان کے کلام کو ان کی شخصیت یا ان کے ذہن کا نمائندہ کہا جا سکے۔ اس کے برخلاف غالب کی اردو فارسی غزلیں ہوں، قصائد ہوں یا مثنویاں، ہر جگہ غالب ایک نیا ذہنی رویہ لے کر نمایاں ہوتے ہیں۔ اور ہماری آنکھیں ان کو، ان کے مخصوص میلانات اور لب و لہجے کو ہزاروں شعرا کی بھیڑ میں بھی پہچان سکتی ہیں۔ لیکن سوال یہ ہے کہ یہ نیا ذہنی رویہ ہے کیا؟

عام طور سے غالب کی شخصیت اور شاعری کے درمیان اٹوٹ رشتوں کی تلاش کرتے ہوئے یہ بات اٹھائی گئی ہے کہ غالب کی شخصیت ایک انانیاتی شخصیت ہے اور وہ اپنے کسی جذبے کو اپنے اوپر غالب نہیں ہونے دیتے، جب کہ ان کی انا ان کے ہر جذبے پر غالب ہے۔ ان کی اس انا پسندی اور حد سے تجاوز کرتی ہوئی خودداری ... کے سلسلے میں مختلف مثالیں بطور ثبوت پیش کی جاتی رہی ہیں۔ ایک سیدھی سی بات یہ کہی جاتی ہے کہ غالب کا یہ بغاوت پسند ذہن ان کے دیوان کے پہلے ہی شعر میں بولتا نظر آتا ہے۔ رودکی سے لے کر غالب کے ہم عصر ذوق تک یہ روایت چلی آتی تھی کہ کسی بھی شاعر کے دیوان میں پہلا شعر حمدِ الٰہی پر مشتمل ہوتا تھا۔ مگر غالب نے اپنے دیوان کو شکوہ سے

شروع کیا ہے

نقش فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا

اس سلسلے میں یہ بھی کہا جاتا ہے کہ غالب نے عشق اور تصوف کی مروجہ رسوم سے انحراف کیا۔ نہ صرف معشوق بلکہ خدا کے سامنے اپنی خودداری کا اظہار کیا اور خدا سے اپنے جذبۂ پرستش کے احترام کا مطالبہ کیا۔ بصورت دیگر اس کے گھر سے اُلٹے پاؤں واپس چلے آنے کی دھمکی دی ہے

بندگی میں بھی وہ آزادہ و خودبیں ہیں کہ ہم
اُلٹے پھر آئے درِ کعبہ اگر وا نہ ہوا

پھر یہی انانیت کا جذبہ کبھی اس طرح بیدار ہوا کہ انہوں نے عام لوگوں کے ساتھ دوست کے گھر جانا گوارا نہ کیا۔ اور انہیں یہ بات پسند نہیں آئی کہ وہ دریار پر جائیں تو دروازہ کھلا پائیں ہے

ہم پکاریں تب کھلے یوں کون جائے
یار کا دروازہ پائیں گر کھلا

غرض یہ کہ مختلف طریقوں سے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی گئی کہ غالب "سرگشتۂ خمارِ رسوم و قیود" قطعی نہیں رہے۔ وہ شعوری طور پر ہر روایت سے بغاوت کرتے رہے اور ہر عام روش سے الگ ہو کر چلتے رہے۔

میرا خیال ہے کہ شاید ایسا نہیں ہے۔ یہ تو درست ہے کہ غالب انفرادی تعصّبات و تاثّرات کے ساتھ جینا چاہتے ہیں اور جیتے بھی ہیں لیکن اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ وہ ہر جگہ ایک باغیانہ ذہن کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ اس سلسلے میں عام طور پر غالب کی زندگی سے بھی چند واقعات مثال کے طور پر پیش کیے جاتے رہے ہیں جن سے یہ تاثر قائم ہوتا ہے کہ وہ بعض مخصوص اقدار کے حامل تھے اور کسی بھی حال میں اپنی خودداری اور انا کو ہاتھ سے نہیں جانے

دینا چاہتے تھے۔ میں اپنی بحث کو کلامِ غالب کے مطالعے تک محدود رکھنا چاہتا ہوں ورنہ
انہیں کی زندگی سے ایسے واقعات بھی پیش کیے جا سکتے ہیں جن کی روشنی میں ان کی ناپسندید
کا تصور باطل ہو جاتا ہے۔

بہرحال، غالب کے کلام کا تفصیلی مطالعہ کیا جائے تو ان کے منفرد ذہنی رویے کا
سراغ لگانا زیادہ دشوار نہیں ہوگا۔ میرا خیال ہے کہ غالب کا ذہن ایک محشرِ خیال ہے جس میں
مختلف طرح کے تجربات سے مرتب ہونے والی نفسیاتی کیفیات اور ان کے ردِّعمل کا ایک
طوفان ہر لمحہ موجود رہتا ہے۔ مگر ان متنوع کیفیات میں سے کسی ایک کیفیت کو دوسرے پر
فوقیت اور برتری حاصل نہیں ہے کیونکہ غالب لمحہ لمحہ بدلتی ہوئی زندگی کو ٹکڑوں میں جینا
چاہتے ہیں۔ وہ کسی ایک منظر کی جانب زیادہ دیر تک متوجہ نہیں رہتے بلکہ ہر لمحہ ایک نئے
تجربے سے دوچار ہونا پسند کرتے ہیں اور ہر لمحے کو دوسرے لمحے ترک کر دیتے ہیں۔ ایسا
لگتا ہے کہ غالب ایک بھرپور زندگی جینے کی خواہش میں کائنات کے ہر رنگ کو اپنی آنکھوں
کے راستے دل میں اُتار لینا چاہتے ہیں۔ انہیں اعتبارِ وعدۂ فردا تو کیا اعتبارِ لمحۂ حاضر بھی
نہیں ہے۔ اس لیے وہ زندگی کے رس، اس کی لذّت اور مسرّت سے جس قدر ہو سکے،
لطف اندوز ہونا چاہتے ہیں۔ وہ زندگی کو لمحہ لمحہ جیتے ہیں اور ہر لمحے سے رس نچوڑ لینے
کے خواہش مند ہیں۔ وہ پارسائی میں بھی شریک ہیں اور رندی میں بھی، صوفیوں کے بھی دوست
ہیں اور فلسفیوں کے بھی، یہاں تک کہ شاہد بازوں سے بھی عار نہیں رکھتے۔ وہ اقبال کی
طرح کسی مضبوط عقیدے یا Strong Conviction کے شاعر نہیں ہیں۔ بلکہ
ان کی عظمت اگر ہے تو بے یقینی میں ہے۔ جس طرح کائنات میں بے شمار اشیاء، ان گنت
رنگ اور رجحانات موجود ہیں اسی طرح غالب کی شاعری میں بھی بے شمار رنگ ہیں۔ سچ پوچھیے
تو ان کے یہاں کسی خاص نظامِ زندگی سے وابستگی کا ثبوت نہیں ملتا۔ بس زندگی کے مختلف

اچھے بُرے Shades اور مظاہر ہیں اور ہر ہیں ان کی کم یا زیادہ دلچسپی ہے۔ ظاہر ہے کہ اس نیرنگی سے ان کے یہاں بے ترتیبی تو پیدا ہوتی ہے مگر اس بے ترتیبی میں بھی ایک حُسن ہے جو ہمیں متاثر کرتا ہے۔

اس لحاظ سے دیکھا جائے تو غالب ایک باغی نہیں بلکہ لاابالی اور موڈی شاعر نظر آتے ہیں۔ بہتر ہوگا کہ یہاں پر غالب کے بعض اشعار نقل کر دیے جائیں۔ وہ کہتے ہیں ؎

چلتا ہوں تھوڑی دیر ہر اک تیز رَو کے ساتھ
پہچانتا نہیں ہوں ابھی راہبر کو میں

بازیچۂ اطفال ہے دنیا مرے آگے
ہوتا ہے شب و روز تماشہ مرے آگے

یہ لاش بے کفن اسدؔ خستہ جاں کی ہے
حق مغفرت کرے عجب آزاد مرد تھا

واقعہ یہ ہے کہ غالب ایک "مردِ آزاد" ہیں، اس لیے دنیا کے تماشوں کو بچوں کا کھیل کہنے کے باوجود اس خیال کے حامی ہیں کہ "چشم کو چاہیے ہر رنگ میں وا ہو جانا"۔ نتیجہ ظاہر ہے۔ کبھی تو وہ روایت کو پسند کرتے ہیں اور کبھی ناپسند۔ اس لیے ان کا ذہن اپنے عہد کے بعض سماجی، تہذیبی اور مذہبی اقدار سے مطمئن نہیں ہے مگر بعض سے چمٹا ہوا بھی ہے۔ بہر حال، ان کے ذہن کی کھڑکیاں کُھلی ہیں جن سے ہر لحظہ تازہ ہواؤں کا گذر ہوتا رہتا ہے۔

غالب کا یہ ذہنی رویّہ ان کی شاعری میں ہر جگہ نظر آتا ہے مگر میں یہاں اردو شاعری کے صرف چند مقبول موضوعات مثلاً عشق، مذہب اور تصوف وغیرہ کے حوالے سے اپنی بات واضح کروں گا۔ پہلے عشق کو لیجیے۔

غالب کے معاشرے میں عشق کا جذبہ ایک قوی ترین جذبہ سمجھا جاتا تھا۔ صوفیوں نے اسے

عبادت کی حد تک پہنچا دیا تھا اور صوفیوں کے اثر سے عشق کی منتہا یہ سمجھی جانے لگی تھی کہ عاشق اپنی پوری ہستی، اپنے پورے وجود اور ذہن و دماغ کی پوری کائنات کو محبوب کی مرضی کے تابع کر دے۔ عشق بتوں کا ہو یا اللہ کا، بہرحال اسے مرضی محبوب کے زیر فرمان ہونا چاہیے۔ عاشق کی نہ اپنی کوئی پسند ہو نہ ناپسند۔ یہاں تک کہ محبوب حقیقی کی خوشی اگر اسے جہنم میں بھی ڈال دے تو عاشق کا فرض ہے کہ اسے جہنم میں خوش رہنا چاہیے۔ معشوق کی یاد کے سوا اس کے ذہن میں ماسوا کا کوئی تصور نہیں ہونا چاہیے۔ مختصر یہ کہ عاشق کی نہ اپنی کوئی ہستی ہو نہ معشوق سے علیحدہ کوئی انفرادیت۔ ترکِ خودی اور انکارِ ذات کی منزلیں یہیں سے شروع ہوتی ہیں۔ لیکن غالب ان منزلوں سے گزرتے ضرور ہیں کہیں ٹھہرتے نہیں۔ ایسا نہیں کہ وہ روایتی عشق نہیں کرتے۔ عشق مجازی کے حوالے سے ہی ان کا مطالعہ کیجئے تو کبھی وہ روایت پرست نظر آتے ہیں اور کبھی بغاوت پسند، کبھی سرِ تسلیم خم ہے جو مزاجِ یار میں آئے، کی تصویر بن جاتے ہیں۔ اور کبھی عشق کو دماغ کا خلل اور اپنی خرابیوں کا سبب قرار دیتے ہیں۔ ان کے تصورِ عشق کی رنگا رنگی کا مشاہدہ درج ذیل اشعار میں کیا جا سکتا ہے ؎

ہم کہاں قسمت آزمانے جائیں ؛ تو ہی جب خنجر آزما نہ ہوا

موجِ خوں سر سے گذر ہی کیوں نہ جائے ؛ آستانِ یار سے اُٹھ جائیں کیا

خانہ زادِ زلف ہیں زنجیر سے بھاگیں گے کیوں

ہیں گرفتارِ وفا زنداں سے گھبراویں گے کیا

ہم بھی تسلیم کی خو ڈالیں گے ؛ بے نیازی تری عادت ہی سہی

بے نیازی حد سے گذری بندہ پرور کب تلک

ہم کہیں گے حالِ دل اور آپ فرمائیں گے کیا

—

وفا کیسی کہاں کا عشق جب سر پھوڑنا ٹھہرا

تو پھر اے سنگ دل تیرا ہی سنگ آستاں کیوں ہو

دل ہی تو ہے نہ سنگ و خشت درد سے بھر نہ آئے کیوں

روئیں گے ہم ہزار بار کوئی ہمیں ستائے کیوں

جانا پڑا رقیب کے در پر ہزار بار ∴ اے کاش جانتا نہ تری رہگذر کو میں

قید میں بھی ترے وحشی کو رہی زلف کی یاد

ہاں کچھ اک رنج گراں باریٔ زنجیر بھی تھا

کرتا ہوں جمع پھر جگر لخت لخت کو ∴ عرصہ ہوا ہے دعوتِ مژگاں کئے ہوئے

بلا سے گر مژہ یار تشنۂ خوں ہے

رکھوں کچھ اپنی بھی مژگانِ خوں فشاں کے لیے

پھر جی میں ہے کہ در پر کسی کے پڑے رہیں

سر زیر بار منتِ درباں کئے ہوئے

خط لکھیں گے گرچہ مطلب کچھ نہ ہو ∴ ہم تو عاشق ہیں تمہارے نام کے

قاصد کے آتے آتے خط اک اور لکھ رکھوں

میں جانتا ہوں جو وہ لکھیں گے جواب میں

ہم سے کھل جاؤ بوقتِ مے پرستی ایک دن

ورنہ ہم چھیڑیں گے رکھ کر عذرِ مستی ایک دن

غنچۂ ناشگفتہ کو دور سے مت دکھا کہ یوں

بوسے کو پوچھتا ہوں میں منہ سے مجھے بتا کہ یوں

بوسہ نہیں نہ دیجیے دشنام ہی سہی ∴ منہ میں زباں تو رکھتے ہو تم گر دہاں نہیں

دھول دھپا اس سراپا ناز کا شیوہ نہیں
ہم ہی کر بیٹھے تھے غالبؔ پیش دستی ایک دن

مثالیں کہاں تک دی جائیں۔ مقصد بس یہ واضح کرنا ہے کہ غالبؔ عشق مجازی کے سلسلے میں بھی کسی وضع کے پابند نہیں۔ اس لیے کبھی تو موج خوں سر سے گذار کر بھی آستانِ یار سے نہیں اُٹھتے اور کبھی اس سنگِ دل کے سنگِ آستاں کو پائے حقارت سے ٹھکرا دیتے ہیں۔ کبھی "تغافل ہائے تمکیں آزما کے مقابلے میں "نگاہ بے محابا" تلاش کرتے ہیں اور کبھی زلف سے بڑھ کر نقاب کو اس شوخ کے منہ پر کھلتا ہوا دیکھتے ہیں، کبھی فرہاد کے حامی بن کر یہ اعلان کرتے ہیں کہ ہم ہی آشفتہ سروں میں وہ جواں میر بھی تھا اور کبھی یہ کہتے ہوئے اس کی مخالفت پر آمادہ نظر آتے ہیں کہ وہ سرگشتۂ خمارِ رسوم و قیود تھا اور اس نے خودکشی کرنے کے لئے ایک عام طریقہ کار اختیار کیا اور تیشے کے بغیر نہیں مر سکا۔ کبھی یہ الزام تراشی کرتے ہیں کہ عشق نے انہیں بے کار اور نکما بنا دیا اور کبھی یہ اعتراف کرتے نظر آتے ہیں کہ 'عشق سے طبیعت نے زیست کا مزا پایا'۔ کبھی تو یہ کہتے ہیں کہ میری زنجیر کا حلقہ موئے آتش دیدہ کی طرح بے وقعت ہے اور کبھی ان کی حقیقت پسندی یہ مان لینے پر مجبور کرتی ہے کہ قید خانے میں معشوق کی یاد کے ساتھ ساتھ زنجیروں کی گرانباری کا احساس بھی ہوتا ہے۔ غرض یہ کہ عشق مجازی ہو یا عشق حقیقی غالبؔ کبھی تو اپنی ہستی کو بے وقعت قرار دیتے نظر آتے ہیں اور کبھی پوری طرح اپنی خودی کے تحفظ پر آمادہ دکھائی دیتے ہیں۔ اس طرح کبھی تو وہ ان لوگوں کے ساتھ ہو جاتے ہیں جو اپنی ذات اور اپنی مرضی کو معشوق کی مرضی کے تابع بنا دیتے ہیں اور کبھی محبت کے انتہائی تلاطم میں بھی اپنی خودی کی نگہبانی اور اپنی ہستی کے حقوق کی پاسداری پر زور دیتے ہیں اور بالالتزام عشق اور خودداری کو ایک جگہ جمع کرنے کا پیغام دیتے ہیں لہذا عشق و محبت کی اتنی متنوع کیفیات کا بیان

۔ لکھ ورت پوچھیے۔

غالبؔ کی اسی آزاد منشی نے انہیں مذہب کے کسی مخصوص خانے میں فٹ نہ ہونے دیا۔ کہنے کی حد تک وہ لاموثر فی الوجود الا اللہ اور لاموجود الا اللہ کہتے رہے مگر اس عقیدہ کا کوئی اثر ان کی زندگی پر مرتب نہیں ہوا۔ یہ تو ظاہر ہے کہ وہ مسلمان ہی رہے اور اسلام اور پیغمبر اسلام سے ان کی عقیدت کبھی کم نہ ہوئی لیکن ساتھ ہی ساتھ گاہے بگاہے دوسرے میدانوں کی بھی سیر کرتے رہے۔ شاید ان کی آزاد منشی اپنی جگہ یہ یقین رکھتی تھی کہ تمام مذاہب اپنی جگہ حق ہیں اور ان کی روح اور پیغام ایک ہے۔ عبادت کے مختلف طریقہ ہائے رسوم نے کچھ امتیازات پیدا کرکے انہیں گروہوں میں بانٹ رکھا ہے۔ اگر ان رسوم کو یک قلم ترک کردیا جائے تو تمام ملتیں عین ایمان ہو جائیں گی۔ یا پھر وہ بے فکری کے ساتھ زندگی گزارنے کے لئے "صلح کل" کی پالیسی کو سب سے بہتر سمجھتے تھے۔ بہرحال کبھی تو وہ اپنے صوفی ہونے کا دعویٰ کرتے نظر آتے ہیں اور کبھی ان کا "رنگین تصوف" بھی ہمیں ایک ایسا تصوف نظر آتا ہے جس میں تو ہب کی بے رنگی اپنے کو زبردستی داخل کئے ہوئے ہے۔ مشہور ہے کہ غالبؔ کے ایک مولوی دوست نے وہابیت کے خلاف ایک رسالہ عربی میں لکھا تھا اور غالبؔ سے فرمائش کی تھی کہ اس کے مضامین کو فارسی میں منتقل کردیں۔ غالبؔ جب اسے فارسی میں ترجمہ کرنے لگے تو ان کے انداز بیان سے وہابیت کی تردید کی جگہ تائید ہونے لگی۔ مولانا غالبؔ سے خفا ہو گئے اور ان کے فارسی مقالے کو ٹکڑے ٹکڑے کر دیا۔ مگر اس سے یہ اندازہ لگانا بھی غلط ہوگا کہ غالبؔ وہابی تھے۔ بات بس یہ ہے تقلید پرستی اور رسوم پرستی کے خلاف جو تحریک وہابیوں نے چلا رکھی تھی اس سے غالبؔ کو کچھ دنوں تک ہمدردی رہی۔ مومنؔ سے ان کی دوستی کا نفسیاتی سبب بھی غالباً یہی ہے۔ دوسرے مشرب اور مذہب کے لوگوں سے بھی غالبؔ کا آزاد ذہن کچھ نہ کچھ اثر قبول کر ہی لیتا ہے۔ ایک طرف تو وہ اپنے مسلمان ہونے کے بارے میں ہی غلط فہمی پھیلاتے ہیں۔

"ساری عمر میں ایک دن بھی نماز پڑھی ہو تو کافر اور ایک دن بھی شراب نہ پی
ہو تو گنہگار، پھر سمجھ میں نہیں آتا کہ انگریزوں نے مجھے کیوں مسلمان سمجھا"
اور دوسری طرف کھلے عام مے نوشی کے باوجود اپنے ولی ہونے کا دعویٰ کرتے ہیں بلکہ یہ بھی
کہہ دیتے ہیں ؎

دیکھو غالب سے گر الجھا کوئی
ہے ولی پوشیدہ اور کافر کھلا

شیعہ احباب کی صحبت میں ان پر تشیع کا رنگ چڑھتا ہے اور اس قدر چڑھتا ہے کہ وہ حضرت علیؑ
کو نصیریوں کی طرح خدا تو نہیں لیکن خدا کا ندیم سمجھنے لگتے ہیں ؎

غالب ندیم دوست سے آتی ہے بوئے دوست
مشغول حق ہوں بندگیٔ بوتراب میں

اور مسئلہ رویت باری تعالیٰ میں بھی صوفیوں سے زیادہ شیعوں کے ہم زبان نظر آتے ہیں ؎

اسے کون دیکھ سکتا کہ یگانہ ہے وہ یکتا
جو دوئی کی بو بھی ہوتی تو کہیں دو چار ہوتا

اس کے باوجود ہم ان کے ذہن کو تشیع، تسنن یا تصوف کے تنگ خانوں میں بند نہیں کر سکتے۔

غالب اور تصوف خصوصاً وحدت الوجود کے تعلق سے بہت کچھ لکھا گیا ہے اور اس
سلسلے میں ان کے ابتدائی ناقدین کو بڑی بڑی خوش فہمیاں رہی ہیں۔ حالی ہوں یا بجنوری بھی
غالب کو وحدت الوجود کے نظریئے میں صوفیوں کا ہم نوا کہتے ہیں اور انہیں تصوف کا ایک اہم
شاعر مانتے ہیں۔ لیکن میرا خیال ہے کہ تصوف اور اس کے موضوعات سے غالب کو کچھ خاص
لگاؤ نہ تھا۔ ممکن ہے وہ وحدت الوجود کے عقیدے کے قائل رہے ہوں مگر غور سے دیکھیے
تو اندازہ ہوگا کہ انہوں نے اس نظریے کو اپنی مرضی اور ضرورت کے مطابق ڈھالا اور یہ سوچ کر

کہ ہر شئے میں اللہ کا جلوہ ہے، ہر شئے سے دل لگایا۔ اس لیے تصوف کے سلسلے میں غالب کے ذہنی رویّے کا کچھ بعد کے ناقدین نے زیادہ صحیح جائزہ لیا ہے۔ مثلاً ڈاکٹر سبزواری لکھتے ہیں:

"وہ بڑے والہانہ انداز میں تصوف کے مسائل کی تشریح فرماتے ہیں اور ان پر تبصرے بھی کرتے ہیں۔ یہ دوسری بات ہے کہ وہ تشریحیں اور تبصرے ذہنی مشق سے آگے نہیں بڑھنے پاتے ..... یہ مسائل ان کے دماغ میں ضرور جاگزیں ہیں لیکن کبھی ان کے دل تک اُترنے نہیں پائے۔"

آل احمد سرور فرماتے ہیں:

"غالب کی مقبولیت کا باعث ان کا تصوف نہیں ہے ..... وہ نہ فلسفی تھے نہ صوفی۔ ان کی طبیعت فلسفیانہ مضامین کی طرف ایک 'کلیاتی' نظر کی وجہ سے مائل تھی اور تصوف سے دلچسپی بھی اسی ذیل میں آتی ہے۔"

ڈاکٹر عبادت بریلوی کا خیال ہے:

"غالب نے تصوف کے مسائل کو بیان کرنے کی کوشش کی مگر ان میں یہ صلاحیت نہیں تھی کیونکہ ان کا مزاج تصوف سے مطابقت نہیں رکھتا تھا۔"

اور یوسف سلیم چشتی ان آرا کی روشنی میں صحیح نتیجے تک پہنچتے ہیں:

"تصوف یا وحدت الوجود سے ان کی دلچسپی محض علمی، سطحی اور شاعرانہ تھی .... غالب نے تصوف کے مسائل محض رسماً یا تقلیداً نظم کیے ہیں .... ان کو اس فن سے دلچسپی کیوں اور کیسے پیدا ہوئی؟ .... مسئلہ وحدت الوجود کشت شاعری کے لیے نہایت زرخیز میدان ہے۔"

میں نے ابتدا میں غالب کے ذہنی رویّے سے متعلق جو نکات پیش کیے ہیں

ان کی روشنی میں ان آثار کا جائزہ لیا جائے تو اندازہ ہوجاتا ہے کہ تصوف اور فلسفے سے بھی غالب کو بس ایک خاص حد تک دلچسپی تھی۔ ان کے یہاں تصوف بھی ہے تو بس برائے شعر گفتن ہے اور فلسفہ بھی ہے تو بس اس حد تک کہ زندگی کے بہت سارے رنگوں میں سے ایک رنگ یہ بھی ہے۔ اس لیے تھوڑی دیر کے لیے اسے بھی دیکھ لیا جائے۔ غالب کے یہاں بیدلؔ یا اقبالؔ کی طرح کوئی فلسفیانہ نظام نہیں، نہ ہی وہ دردؔ کی طرح عشق حقیقی میں فنا ہیں۔ ان کے یہاں فلسفے اور تصوف کے چند منتشر نکات ہیں جن میں ربط و تسلسل کی تلاش لاحاصل ہے۔ یہ اشعار دیکھیے ؎

ہستی کے مت فریب میں آجائیو اسدؔ ؛؛ عالم تمام حلقۂ دام خیال ہے

یک ذرۂ زمیں نہیں بیکار باغ کا ؛؛ یاں جادہ بھی فتیلہ ہے لالے کے داغ کا

دہر جز جلوۂ یکتائی معشوق نہیں ؛؛ ہم کہاں ہوتے اگر حسن نہ ہوتا خود بیں

توفیق باندازۂ ہمت ہے ازل سے ؛؛ آنکھوں میں ہے وہ قطرہ کہ گوہر نہ ہوا تھا

قطرہ اپنا بھی حقیقت میں ہے دریا لیکن ؛؛ ہم کو تقلید تنک ظرفیٔ منصور نہیں

شاہد ہستیٔ مطلق کی کمر ہے عالم ؛؛ لوگ کہتے ہیں کہ ہے پر ہمیں منظور نہیں

اصل شہود و شاہد و مشہود ایک ہے ؛؛ حیراں ہوں پھر مشاہدہ ہے کس حساب میں

یہ صورت صرف فلسفے اور تصوف تک محدود نہیں۔ غالب کی اخلاقیات بھی بس اسی حد تک ہے کہ ہم خدا کے مظہر ہیں لیکن وہ دنیا کے طلبگار ہی نہیں اس کی محبت میں گرفتار بھی ہیں۔ اور "ہزاروں خواہشیں ایسی کہ ہر خواہش پہ دم نکلے" جگ بیتی نہیں آپ بیتی بھی ہے۔ اس لحاظ سے وہ اپنے عہد کی مروجہ اخلاقی اقدار کے ساتھ بھی کچھ دور ہی چلتے ہیں مگر اس کا انہیں افسوس بھی نہیں کیونکہ وہاں تو حال یہ ہے کہ ؎

لازم نہیں کہ خضر کی ہم پیروی کریں ؛؛ مانا کہ اک بزرگ ہیں ہم سفر ملے

ظاہر ہے کہ غالب کا کینوس اور دائرہ محدود نہیں۔ ان کے یہاں تواتر کے ساتھ کسی ایک خیال، نظریے یا منظر کو پیش کرنے کا عمل نہیں ملتا بلکہ زندگی کی بے کراں وسعتوں میں پھیلنے اور بکھرنے کا عمل ملتا ہے۔ وہ شکوہ تو کرتے ہیں کہ گردشِ مدام سے دل گھبرا گیا ہے۔ مگر وہ گردشِ مدام میں رہنا پسند کرتے ہیں۔ اور زندگی کے میلے میں ہونے والے ہر کھیل تماشے میں تھوڑی دیر کے لیے شریک بھی ہو جاتے ہیں۔

چونکہ یہاں غالب کے کلام کا فنی جائزہ لینا مقصود نہ تھا اس لیے میں نے ان کے انداز بیان کی بحث نہیں چھیڑی۔ ورنہ اگر دیکھا جائے تو غالب کے اس رویّے کا اظہار ان کے اسلوب میں بھی ہوا ہے۔ کبھی تو وہ ناسخ کی تقلید میں ایہام اور رعایت لفظی سے کلام کو سجاتے ہیں ؎

دل مرا سوزِ نہاں سے بے محابا جل گیا

آتشِ خاموش کی مانند گویا جل گیا

کبھی بیدل کی تقلید پر کمربستہ ہوتے ہیں اور یہ دعویٰ کرتے ہیں کہ ؎

گنجینۂ معنی کا طلسم اس کو سمجھیے

جو لفظ کہ غالب مرے اشعار میں آوے

اور کبھی سادگی میں پرکاری کا جلوہ دکھاتے ہیں ؎

کوئی ویرانی سی ویرانی ہے ؎ دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا

موت کا ایک دن معین ہے ؎ نیند کیوں رات بھر نہیں آتی

غرض یہ کہ اسلوب اور طرزِ بیان کے سلسلے میں بھی غالب کسی ایک حلقے میں محدود نہیں رہتے بلکہ اپنے "مردِ آزاد" ہونے کا پورا ثبوت فراہم کرتے ہیں۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے کلامِ غالب کا جائزہ لیتے ہوئے جو کچھ لکھا ہے اس سے اسلوب کی سطح پر غالب کے

ذہن کی پیچیدگی اور دروبست کا احساس ہوتا ہے اور یہ اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ وہ کس طرح الفاظ میں کبھی معنوں کی سطحیں پیدا کر دیتے تھے اور کبھی انہیں اکہرے طور پر استعمال کرتے تھے۔

بہرحال غالب کے ذہنی رویّے کا یہ مختصر سا مطالعہ ختم کرتے وقت ایک اہم سوال یہ سامنے آتا ہے کہ آخر وہ کون سے عناصر ہیں جو غالب کے اس انفرادی ذہن کی تعمیر میں کارفرما ہوئے اور اس کے فن کی تخلیق میں اپنے کو نمایاں کرتے رہے۔ افسوس کہ یہ سوال تفصیل کا طالب ہے اور اس مقالے میں اس کی گنجائش نہیں۔ پھر بھی میں اتنا تو اشارہ کر ہی سکتا ہوں کہ ذہنیت کی تعمیر میں توارث اور ماحول دونوں کا ہاتھ ہے۔ اگر ہم غالب کے عہد اور ماحول پر نگاہ دوڑائیں تو بیک نظر یہ احساس ہو جاتا ہے کہ وہ زمانہ ہی اسی طرح ٹکڑوں میں زندگی گذارنے اور لمحہ بہ لمحہ بدلتی ہوئی زندگی سے حتی الامکان استفادہ کرنے کا متقاضی تھا۔ شکست و ریخت کا ایک لامتناہی سلسلہ اس عہد کا مقدر تھا اور ادب ہو کہ اخلاق، مذہب ہو کہ سیاست، زندگی کے ہر شعبے میں یہ توڑ پھوڑ ہو رہی تھی۔ یہ حقیقت کتنی مضحکہ خیز مگر عبرت انگیز ہے کہ غالب کے لڑکپن میں ایک طرف تو مسلمانوں کا سیاسی زوال اپنی انتہا تک پہنچ چکا تھا اور مغلیہ سلطنت اپنے بچے کھچے ٹھکانے خود مسمار کر رہی تھی، دوسری طرف امیروں کا طبقہ عیش و عشرت کی ریت میں منہ چھپائے آنے والے طوفان سے بے خبری کا اظہار کر رہا تھا اور تیسری طرف مذہبی رہنما عام مسلمانوں کو اس طرح کی لایعنی بحثوں میں الجھائے ہوئے تھے کہ اللہ تعالیٰ حضورؐ کا نظیر پیدا کرنے پر قادر ہے یا (نعوذ باللہ) نہیں یا رسول اللہؐ کا سایہ تھا یا نہیں۔ ایسے میں شاعر غالب کی شخصیت کا مختلف پیچ و خم سے دوچار ہونا اور اس کے اندر ایک مسلسل پیکار جاری ہونا غیر فطری نہیں۔ غالب کے عہد میں جو انتشار اور تضاد تھا اس کے اثرات غالب کے ذہن کی تعمیر پر بھی طرح پڑنے تھے پڑے۔ لیکن جیسا کہ میں نے پہلے لکھا ہے غالب کے یہاں Chaos میں بھی ایک System ہے اور یہی اس کی پہچان ہے۔ ●●

کلیم عاجز کی غزل گوئی

کلیم عاجز کی غزلوں کا صحیح مطالعہ ان کی غزل گوئی کے عہد اور پس منظر کو جانے بغیر نہیں کیا جا سکتا کیونکہ اردو کے بہت کم شاعروں کے کلام میں ان کا عہد اس طرح منعکس ہوا ہے جس طرح کلیم عاجز کی غزلوں میں ان کا عہد۔ مبارک عظیم آبادی نے کہا تھا کہ "جو دل پہ گذرے کھینچے اس کی صفحے پہ تصویر" اور فیض نے یہ عزم ظاہر کیا تھا کہ "جو دل پہ گذرتی ہے رقم کرتے رہیں گے"۔ کلیم عاجز بھی اسی نقطۂ نظر کے حامی ہیں اور دنیا کو وہی واپس لوٹاتے ہیں جو دنیا نے تجربات و حوادث کی شکل میں انہیں دیا ہے۔ وہ جنوں کی حکایات خونچکاں لکھتے ہیں مگر ایسی حکایات جن کے کردار وہ خود بھی رہے ہیں۔ دل جلوں کی داستانیں ان کی زبان سے بار بار اس لیے بیان ہوتی رہی ہیں کہ وہ ان داستانوں کے شاہد بھی ہیں اور امین بھی۔ اور انہوں نے جس موجِ خوں کا ذکر کیا ہے وہ دوسروں کے ہی نہیں خود ان کے سر سے بھی گذر چکی ہے۔ ایسے میں ان کی غزل گوئی کا جائزہ لیتے وقت یہ دیکھنا ضروری ہے کہ اس رزم گاہِ ہستی میں وہ کن حالات سے نبرد آزما رہے ہیں۔ اگر ہم ان اسباب و عوامل تک پہنچنے میں کامیاب نہیں ہوتے جو کلیم عاجز کی شاعری کا سبب بنے تو ان کی غزلوں کی تہہ داری، معنویت اور ایمائیت تک ہماری رسائی ناممکن ہے اور ہم انہیں زلف و لب و رخسار کی داستانِ پارینہ کہہ کر نظر انداز کرتے رہیں گے

یا زیادہ سے زیادہ میر کی صدائے بازگشت، سمجھ لیں گے۔

واقعہ یہ ہے کہ کلیم عاجز کی غزلیں تقسیم ہند سے قبل اور اس کے بعد پیش آنے والے بیشتر واقعات و حالات کی آئینہ دار ہیں۔ ایسا نہیں کہ یہ حالات دوسرے شاعروں یا نثر نگاروں کا موضوع نہیں بنے مگر جس تواتر، تسلسل اور شدت احساس کے ساتھ یہ کلیم عاجز کی غزلوں میں جلوہ گر ہوئے ہیں اس کی مثال کم از کم اردو شاعری میں نظر نہیں آتی۔ اور اس کی ایک بڑی وجہ یہ ہے کہ کلیم عاجز اپنے پورے عہد اور ایک پوری نسل کے دکھ درد کو اپنا دکھ سمجھتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ جو ان پر گذری ہے وہ کسی نہ کسی صورت میں دوسروں پر بھی بیتی ہے۔ ایسے میں اگر ان کے تجربات صرف ان کی آبائی بستی تیلہاڑا کی تباہی و بربادی تک محدود ہوتے اور یہی تجربات ابھرے انداز میں ان کی غزلوں میں جگہ پاتے تو شاید کلیم عاجز کی شاعری میں یہ ہمہ گیری اور تاثیر نہ پیدا ہوتی اور یہ بھی ممکن تھا کہ وہ ایک خاص مرحلے پر تھک کر خاموش ہو جاتے۔ مگر ذاتی تجربات سے کلیم عاجز کو جو درد و غم کی دولت ہاتھ آئی اس نے انہیں دوسروں کے غم دیکھنے اور سمجھنے کا حوصلہ دیا اور جب انھوں نے اپنے زخموں کے آئینے میں دوسروں کے زخم دیکھے تو انہیں شعروں کے پیکر میں ڈھالنا شروع کیا ؎

اوروں کا دکھ درد اپنا کر نکلے ٹھوکر کھانے ہم
سب سے دیوانہ تھا مجنوں اس سے بھی دیوانے ہم
حقیقتوں کا جلال دیں گے صداقتوں کا جمال دیں گے
تجھے بھی ہم اے غم زمانہ غزل کے سانچے میں ڈھال دیں گے

کلیم عاجز نے اپنے پہلے مجموعۂ کلام "وہ جو شاعری کا سبب ہوا" میں "ادا کیوں کر کریں گے چند آنسو دل کا افسانہ" کے عنوان سے جو کچھ لکھا ہے اس سے ان کی شاعری کے بیشتر محرکات سامنے آجاتے ہیں۔ مگر کلیم عاجز یہ پیش لفظ نہ بھی لکھتے تو ان کے شاعرانہ بیانات اہل نظر کو

تقسیم ہند اور اس کے اسباب و اثرات کی یاد دلاتے۔ کیونکہ ان میں ایک ایسی اشاراتی کیفیت (SUGGESTIVENESS) اور ایک ایسا احتجاج موجود ہے جس کے سبب ان کی غزلیں عام قسم کی عشقیہ شاعری سے مطابقت نہیں رکھتیں، نہ روایتی سانچوں میں فٹ ہوتی ہیں۔ بظاہر تو ان کے اشعار میں غزل کی روایتی دنیا ہی آباد ہے۔ وہی ناز و ادا، عشوہ و غمزہ، اشارہ و تغافل کی صورت نظر آتی ہے، وہی دار و رسن، در میکدہ، خنجر آزمائی، کوچۂ قاتل اور زلفِ پرشکن کا منظر دکھائی دیتا ہے، وہی اصطلاحیں اور ترکیبیں ہوتی ہیں اور انہیں تشبیہات و استعارات سے کام لیا جاتا ہے۔ لیکن بغور دیکھئے تو ان میں ایک اور ہی جہانِ معنی ملتا ہے۔ چند مثالوں سے یہ بات واضح ہو جائے گی کہ غزل کے روایتی حدود کی پابندی کرتے ہوئے اپنے عہد کی فرقہ وارانہ صورت، بدلتے ہوئے سیاسی و سماجی حالات اور باضابطہ سازش کے تحت تہذیبی اقدار کی شکست و ریخت کو کس فنکاری سے کلیم عاجز نے اشعار کا روپ دیا ہے۔ دیکھئے ؎

جو موسمِ بہار میں گلزار سے چلے	ایسا بھی کوئی قافلہ دیکھا ہے آپ نے
تیرے شباب کا یہ کون سال ہے پیارے	وہی تو عمر مرے دردِ دل کی بھی ہوگی
تم قتل کرو ہو کہ کرامات کرو ہو	دامن پہ کوئی چھینٹ نہ خنجر پہ کوئی داغ
جب تک تری چتون کا اشارہ نہیں ہوگا	شمشیر کبھی وقت کی چل ہی نہیں سکتی
ابھی چار دن ہوئے ہیں کہ جلا ہے آشیانہ	میں نگاہِ باغباں میں کوئی غیر ہو گیا ہوں
گردن کاٹ کے رکھ دینا تو ہر اک قاتل جانے ہے	جیسے جان نکالو ہو تم ایسا ماہر کوئی نہیں
تمہیں رسوا سرِ بازار ہوگے ہم نہیں ہوں گے	اگر بڑھتا رہا یونہی یہ سودائے ستم گاری

مثالیں کہاں تک دی جائیں۔ صاف ظاہر ہے کہ یہاں الفاظ اکہری معنویت کے حامل نہیں ہیں اور ان میں معنی کی جو دوسری سطحیں موجود ہیں، وہاں تک پہنچنا زیادہ دشوار بھی نہیں۔ سطح بینوں کی بات اور ہے۔

اب رہا یہ سوال کہ کیا کلیم عاجز کی شاعری صرف اسی لیے قابلِ قدر ہے کہ وہ ایک خاص عہد

کے جبر و استبداد، ظلم و ستم اور درد و غم کی سچی تصویر ہے ؟ میرا خیال ہے کہ صرف یہ وصف کلیم عاجز کی شاعرانہ قدر و قیمت کا ضامن نہیں بن سکتا۔ ان کا کمال یہ ہے کہ انہوں نے اپنے احساس کو احتجاج کا روپ دیا ہے اور وہ بھی بڑے سلیقے سے، اپنے جذبات پر ضبط کی تہ ہیں لگا کر۔ وہ کہتے تو یہ ہیں کہ :

"میں جو کچھ کہتا ہوں وہ دوسروں کے لیے نہیں، اپنے لیے کہتا ہوں۔
.... جو کچھ کہتا رہا ہوں وہ خاموش خود کلامی ہے۔ یہ دل بہلانے کے لیے
دل سے باتیں ہیں" (وہ جو شاعری کا سبب ہوا ص ۴۳)

لیکن حقیقت یہ ہے کہ ان کی آواز سرگوشی اور خود کلامی سے آگے بڑھ جاتی ہے۔ ان کے مخاطب ہمیشہ دوسرے ہی ہوتے ہیں۔ اور کون ؟ وہی ظالم، جابر اور ناعاقبت اندیش لوگ جو صرف ملک ہی کی نہیں دلوں کی تقسیم پر بھی مصر رہے اور ہیں، جنہوں نے صرف بستیوں کو نہیں تہذیبوں کو بھی مٹانے کی کوشش کی اور کر رہے ہیں، یہ سوچے بغیر کہ وہ جن لوگوں کی جان کے درپے ہیں انہوں نے اس ملک کو ایک خوبصورت کلچر ہی نہیں دیا، اس کی تعمیر و ترقی کے لیے اپنا خونِ جگر بھی صرف کیا ہے۔ بہرحال وہ احتجاج کرتے ہیں اور طرح طرح سے احتجاج کرتے ہیں۔ اپنی خدمات کا ذکر کرتے ہیں اور اہلِ وطن کی ناقدری کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ اپنی قربانیاں یاد دلاتے ہیں اور برادرانِ وطن کی بے وفائیوں کا شکوہ کرتے ہیں۔ یہ بھی کہتے ہیں کہ ؎

پردہ حریمِ ناز کا اپنے بچائیے
فریاد کا مزاج بہت آتشیں ہے آج

مگر ان کے احتجاج کی لے کبھی تیز نہیں ہوتی۔ وہ ہنستے ہوئے احتجاج کرتے ہیں اور دلِ دردمند کو رُلانے میں کامیاب رہتے ہیں۔ مسکراتے ہوئے طنز کے تیر چلاتے ہیں اور مخاطب کے جسم کا نہیں دل کا نشانہ لیتے ہیں۔ تقسیم ہند کے بعد اپنے ملک میں جو حالات رونما ہوئے ان کے پیش نظر

یہ طریقۂ کار مناسب بھی ہے۔ کلیم عاجز تو ۵۱-۱۹۵۲ء سے شعر کہہ رہے ہیں۔ لیکن اب بھی یہاں کے جو حالات ہیں ان میں اقلیت کے لئے آستینیں چڑھانے کے بجائے دل میں جگہ بنانے کی ضرورت ہے۔ کلیم عاجز کا احتجاج اس سلسلے میں رہنمائی کی صلاحیت رکھتا ہے۔ عاجز کے اس انداز بیان کی نشاندہی کرتے ہوئے پروفیسر محمد حسن نے بہت حد تک درست لکھا ہے کہ :

> "کلیم عاجز نے کہیں آواز پھٹنے نہیں دی ہے، لہجے کے وقار کو مجروح نہیں ہونے دیا ہے ...... یہ چیخ بھی اس یونانی علم الاصنام کے کردار کی چیخ ہے جسے اژدہے نے چاروں طرف سے جکڑ رکھا تھا اور اس کی ہڈی ہڈی ٹوٹ رہی تھی مگر اس کا منہ صرف اس حد تک کھلا تھا کہ مہذب انسانوں کی طرح آہ نکلے۔ یہ چیخ پکار کا ہنگامہ نہ ہو۔"
>
> (ماہنامہ، گجرات بت ۱۹۸۸ء ص۱۸)

سچ پوچھئے تو کلیم عاجز کے احتجاج کا لطف ہی یہی ہے کہ جس کے خلاف احتجاج کیا جاتا ہے وہ بھی بدمزہ نہیں ہوتا۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو شاید وہ 'پدرم شری' کے مستحق نہ قرار دیئے جاتے۔ بہر صورت، یہ اشعار دیکھئے ؎

لالہ و گل پر جو گذری ہے گذرنے دیجئے ؛ آپ کو تو مہرباں لطفِ بہار آ ہی گیا

وہ نگاہیں ہیں نہ وہ تیور نہ وہ انداز ہے ؛ دو ہی دن میں تم تو یوں بدلے کہ پہچانا نہیں

سوز پروانے کو دینے والے گیے شمع کا قلب گرمانے والے گیے
تھے وہی باعثِ رونقِ انجمن جو تری انجمن سے نکالے گیے

آرزو دامن ہی پھیلاتی رہی ؛ فصلِ گل آتی رہی جاتی رہی

نہ وہ محفل رہی ساقی نہ پھر وہ دورِ جام آیا ؛ ترے ہاتھوں میں جب سے میکدہ کا انتظام آیا

الگ بیٹھے ہیں جو آدابِ مے نوشی سے واقف تھے
جسے پینا نہیں آتا اسی کے ہاتھ جام آیا

نہ زندہ عقل و ہوش دیں گے نہ اہلِ فکر و خیال دیں گے
تمہاری زلفوں کو جو درازی تمہارے آشفتہ حال دیں گے

مجھے اس کا کوئی گلا نہیں کہ بہار نے مجھے کیا دیا ÷ تری آرزو تو نکال دی ترا حوصلہ تو بڑھا دیا

تم صاحبِ دستار و قبا جب سے ہوئے ہو ÷ دیوانہ اسی دن سے مرا نام پڑا ہے

خدا کا شکر ہے احساں فراموشی نہیں آئی ÷ ہمیشہ آپ کے بخشے ہوئے غم یاد آئیں گے

کہنے کی ضرورت نہیں کہ کلیم عاجز کے احتجاج میں بھی ایک سلیقہ اور شکوے میں بھی ایک ادا ہے۔ وہ بے حد مہذب، بے حد محتاط اور بڑے رکھ رکھاؤ کے مالک ہیں۔ اس کے باوجود انہیں یہ خدشہ رہتا ہے ؎

مرے اشکوں کا ہے اک خاص اندازِ بیاں لیکن ÷ کہیں برہم نہ تجھ کو یہ طریقِ گفتگو کر دے

یہی احتیاط، صبر و ضبط اور رکھ رکھاؤ ان کے احتجاج کو انفرادیت بخشتا ہے۔

کلیم عاجز کی غزل گوئی کا یہ مختصر سا جائزہ ختم کرتے وقت اس غلط فہمی کا ازالہ بھی ضروری ہے کہ کلیم عاجز صرف تقسیمِ ہند کے اسباب و اثرات کو موضوعِ سخن بناتے رہے۔ یہ نکات ان کی شاعری کا جزوِ غالب یقیناً ہیں لیکن ان کے یہاں عصری حسیت کے دوسرے پہلو بھی جا بجا نظر آتے ہیں۔ یہ اشعار دیکھیے ؎

ملتے ہیں سب کسی نہ کسی مدعا کے ساتھ ÷ ارماں ہی رہا کہ کوئی بے سبب ملے

کون چاہے ہے کسی کو بے غرض ÷ چاہنے والوں سے بھاگا چاہیے

زمانہ سنگ سہی آئینے کی خو رکھیے ÷ جو دل میں رکھیے وہی سب کے روبرو رکھیے

قید خانے کی بظاہر کوئی دیوار نہیں ÷ ہم گرفتار ہیں ایسے کہ گرفتار نہیں

ستم ہے کہ میرے اچھالے ہوئے ؛؛ مجھی کو بُرا کہنے والے ہوئے

کلیم عاجز کے اسلوب کا ذکر بین السطور میں تھوڑا بہت آگیا ہے مگر اس کا الگ سے ذکر کرنا تفصیل کا متقاضی ہے۔ جو شخص یہ دعویٰ کرتا ہے کہ ؎

بات چاہے بے سلیقہ ہو کلیم ؛؛ بات کہنے کا سلیقہ چاہیے

اسے ظاہر ہے بات کہنے کا سلیقہ آتا ہوگا مگر یہ سلیقہ ہے کیا؟ اس سلسلے میں فی الحال اتنا ہی کہہ سکتا ہوں کہ کلیم عاجز کا ہر شعر اپنی ظاہری سطح کے سبب سننے میں پھول ہی لگتا ہے۔ اس لیے کوئی یہ نہیں دیکھتا کہ وہ سمجھ لینے پر انگارہ لگتا ہے یا نہیں۔ ان کی زبان سیدھی سادی ہے، الفاظ و محاورات کے پیچ و خم نہیں جو معنی کی منزل تک پہنچنے میں حارج ہوں۔ میرے تو شاید جامع مسجد کی سیڑھیوں پر بولی جانے والی زبان اپنی غزلوں میں استعمال کی تھی مگر کلیم عاجز بس اپنے دل کی زبان میں گفتگو کرتے ہیں کیونکہ دل کی بات ہے اور صاحبانِ دل سے کہنی ہے دماغ والوں سے انہیں زیادہ مطلب نہیں، نہ ہی وہ ان سے داد کی توقع رکھتے ہیں۔ یہ تو دل والوں کے سامنے دل کھول کر رکھ دینے کا معاملہ ہے۔

اُردو غزل ۱۹۶۰ء کے بعد

تغیر و تبدل کائنات کی فطرت ہے۔ دنیا کے کارخانے میں سکون کہیں مل بھی جائے مگر یکسانیت نہیں ملتی۔ یہاں تو ہر لمحہ ایک نئی کیفیت کے ساتھ آتا ہے اور اپنے پیچھے ایک نئی یاد چھوڑ جاتا ہے۔ اس لئے مہینوں اور برسوں میں زندگی کے ہر شعبے میں سینکڑوں اور ہزاروں تبدیلیاں رُونما ہو جاتی ہیں۔ جب زندگی سُست رفتار تھی تو تبدیلی کا یہ عمل ایک تدریجی ارتقا کی صورت میں جلوہ گر ہوتا تھا، مگر آج کے مشینی دور میں تبدیلیاں بھی اس برق رفتاری سے ہوتی ہیں ہر زمانہ ایک عبوری دور معلوم ہوتا ہے اور حیات کے نگارخانے میں ہر جگہ کبھی چھپٹی اندھیرے اور کبھی سرمئی اُجالے کی کیفیت دکھائی پڑتی ہے۔ شاعری کے میدان میں بھی صورتِ حال کم و بیش یہی ہے۔ اگرچہ ایک نئی دنیا تلاش کرنے، توہمات، مفروضات اور خود فریبی کے پردے چاک کرنے اور حقیقت سے آنکھیں ملانے کی خواہش انقلاب ۱۸۵۷ء کے بعد ہی کچھ اردو شاعروں کے دل میں انگڑائیاں لینے لگی تھی مگر اس کے نتیجے میں ہونے والی تبدیلی کی رفتار سُست رہی۔ شاید اسی لئے روایتوں سے انحراف کرنے والے شعراء بھی انھیں شعراء کی صف میں جگہ پاتے رہے جو روایتوں کے پرستار اور پروردہ تھے۔ لیکن بیسویں صدی کی دوسری اور تیسری دہائی میں جب تہذیبی قدروں کی شکست و ریخت کا عمل تیز ہوا اور سماجی و سیاسی حالات میں سرعت کے ساتھ تبدیلیاں آئیں تو پہلی بار

دنیائے شاعری میں بھی قدیم و جدید کی واضح تفریق منظر عام پر آئی۔

بقول خلیل الرحمن اعظمی: "شاعری کے سلسلے میں جدید کی صفت بہ طور اصطلاح ہمارے یہاں اس وقت استعمال میں آئی جب آزاد اور حالی نے شعوری طور پر مقصدی، افادی اور اصلاحی قسم کی نظمیں لکھنے اور اس رجحان کو فروغ دینے کی کوشش کی۔"[1]

بلا سوچے سمجھے انگریزی زبان سے اخذ شدہ حالی کا نیچرل شاعری کا فارمولہ بذات خود اتنا نقصان دہ اور پیچیدہ نہیں تھا جتنا غلط توجیہات کے سبب اسے بنا دیا گیا۔ حالی اور آزاد کی شاعری کا جو حشر ہوا اس سے قطع نظر شاعری کو صرف افادی نقطۂ نظر سے دیکھنے والے بیشتر ترقی پسندوں کا حشر بھی ہمارے سامنے ہے۔ سنہ ۱۹۴۰ء سے ۱۹۵۵ء کے دوران ترقی پسند تحریک بھی تقریباً دم توڑ گئی۔ اور اس سے وابستہ صرف وہی شعرا دنیائے شاعری میں زندہ رہ گئے، جن کے یہاں ترقی پسندی کے بندھے ٹکے اصولوں کے علاوہ اپنا بھی کچھ تھا۔ اس میں شک نہیں کہ تبدیلی کا عمل سنہ ۱۹۳۰ء کے بعد ہی تیز ہو گیا تھا مگر سنہ ۱۹۵۰ء کے بعد خاص طور پر حیات کے مختلف گوشوں میں تبدیلیاں کچھ اس تیز رفتاری کے ساتھ آئیں کہ اردو شاعری خصوصاً اردو غزل ایک ایسے سنگم کا نقشہ پیش کرنے لگی جہاں بیک وقت کلاسیکیت، ترقی پسندی اور جدیدیت کی لہریں اپنے منفرد رنگوں کے ساتھ موجود تھیں۔ سنہ ۱۹۶۰ء کے بعد اردو غزل کے مجموعی سرمایے کا اگر بغور جائزہ لیا جائے تو میرے اس بیان کی بہ آسانی تصدیق کی جا سکتی ہے۔

ادبی مضامین میں فہرست سازی سے عموماً شکوک و شبہات پیدا ہوتے ہیں اور شکایتوں کے دفتر کھل جاتے ہیں اس لئے میں کوئی فہرست نہیں پیش کرنا چاہتا۔ لیکن سنہ ۱۹۶۰ء کے فوراً بعد مختلف ادبی و نیم ادبی رسالوں میں چھپنے والے اور معیاری مشاعروں میں شریک ہونے والے شاعروں کی کوئی بھی فہرست بنائی جائے اس میں تین طرح کے شاعر شامل ہوں گے۔ کچھ وہ جو روایتی غم جاناں اور غم دوراں

---

[1] جدید تر غزل (مقالہ) مطبوعہ "شب خون" جون ۱۹۶۸ء

میں اسیر زلف ولب ورخسار کے مضامین، سرو وشمشاد بانی و بہزاد اور شیریں و فرہاد کے قصے کبھی پرانے اور کبھی نئے انداز میں بیان کرتے نظر آئیں گے۔ کچھ وہ جو مزدوروں اور محنت کشوں کا درد دل میں لیے کسی سرخ سویرے کی اُمید میں، کبھی حقیقی اور کبھی فرضی سرمایہ دارانہ قوتوں سے جنگ کرتے دکھائی دیں گے، اور زیادہ تر وہ جو عام طور پر دنیا سے بے پرواہ، تکاری سے بے نیاز اپنی ذات کے خول میں سر چھپائے اپنے زخموں کا شمار کرتے یا اپنی تنہائی کا ماتم کرتے ہوں گے۔ ان سبھوں میں سے کچھ کے یہاں محض الفاظ و معانی کی تکرار ہو گی اور کچھ کے یہاں حقیقت بیانی۔ اور جیسا کہ میں نے پہلے بھی اشارہ کیا ہے، موخرالذکر لوگ ہی ادب میں اپنا مقام بنا پائیں گے۔ سنہ ۱۹۶۰ء سے سنہ ۱۹۸۰ء کے درمیان ایک بات اور بھی دیکھنے میں آتی ہے کہ پہلے دہے میں یعنی سنہ ۱۹۶۰ء سے سنہ ۱۹۷۰ء کے بیچ مختلف رسالوں میں چھپنے والی غزلیات کا بیشتر حصہ کلاسیکی اور ترقی پسند غزلوں پر مشتمل ہے۔ اور اس دوران ہونے والے مشاعروں میں جدید شاعری کی پیش کش نہیں کے برابر ہے۔ جب کہ سنہ ۱۹۷۰ء سے سنہ ۱۹۸۰ء کے دوران جدید غزلوں کی اشاعت میں اضافہ ہوا ہے۔ اور مختلف معیاری مشاعروں میں بھی جدید شاعروں کو نمائندگی ملنے لگی ہے۔

دوسری طرف نقادوں کا عام رویہ یہی رہا ہے کہ سنہ ۶۰ء یا سنہ ۷۰ء کے دوران اردو غزل گوئی کا جائزہ لیتے وقت صرف چند ترقی پسند اور بیشتر جدید شاعروں کا تذکرہ کیا گیا ہے۔ اور کلاسیکی رنگ میں غزلیں کہنے والے شعراء کو اگلے وقتوں کے لوگ سمجھ کر نظر انداز کر دیا گیا ہے۔ خصوصاً مشاعروں میں کامیاب ہونے والے شاعروں کی طرف تو کسی نقاد نے دھیان بھی نہیں دیا ہے۔ اور ان کے بعض بڑے اچھے شعر صرف واہ واہ کے شور میں دب کر رہ گئے ہیں۔ ڈاکٹر محمد حسن اپنے مضمون "غزلوں کے انتخابات" مطبوعہ آواز دہلی ۱۶ مارچ سنہ ۸۰ء میں [illegible] پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"مشاعروں میں پڑھی جانے والی اور مشاعروں میں مقبول ہونے [illegible]

شاعروں کی غزلیں اکثر ادبی پرچوں کے اندر انتخابات میں شامل نہیں کی گئی ہیں اور اسے محرومی بھی کہا جا سکتا ہے۔"

بہر حال، جیسا کہ میں نے اوپر تذکرہ کیا ہے سنہ ۱۹۶۰ء کے بعد اردو غزل گوئی کا جو نمونہ ہمارے سامنے آیا ہے اس میں ایک حصہ ان غزلوں کا ہے جو خالص کلاسیکی انداز میں کہی گئی ہیں۔ متقدمین کے رنگ میں کہی گئی ان غزلوں میں معشوق کی وہی بے نیازی، عاشق کا وہی والہانہ انداز، رندوں کی وہی سرمستی اور ناصحِ مشفق کی وہی نصیحتیں، وہی کوچۂ قاتل اور چاک گریبانی، وہی نظر کا تیر لگنا اور طائرِ دل کا زخمی ہونا، غرض وہی ساری چیزیں جو اس سے قبل اردو کے سیکڑوں پیغمبرانِ سخن کا موضوع رہی تھیں، تھوڑے بہت ردو بدل کے ساتھ بیان کی گئی ہیں۔ سنہ ۱۹۷۰ء کے آس پاس کچھ ادبی اور نیم ادبی رسالوں میں چھپے یہ اشعار ملاحظہ ہوں ؎

عشق میں لختِ جگر اشکِ رواں تک پہنچے
تیرے شکوے نہ مگر نوکِ زباں تک پہنچے

(مطبوعہ "آجکل" فروری سنہ [illegible])

یہ رسا جاودانی تھے اور یہ علیم اختر مظفر نگری ہیں ؎

اپنے حالِ خراب میں شامل — کچھ لطفِ دوستاں ہے میاں
ہم سے اور ان سے بات کیسے ہو — گلۂ شوق درمیاں ہے میاں

(مطبوعہ "شاعر" جولائی سنہ ۶۹ء)

تھوڑا اور آگے چلئے یہ ڈاکٹر منشاء الرحمٰن خاں منشا ہیں ؎

زخم کے پھول بصد ناز کھلائے رکھئے
رشکِ گلشن یونہی سینے کو بنائے رکھئے

آتی جاتی ہوئی سانسوں کو بڑے چاؤ کے ساتھ
یادِ محبوب کی خوشبو سے بسائے رکھئے

("نیا دور" مئی ۷۶ء)

اور یہ چندر پرکاش جوہر بجنوری ہیں ؎

وصل کی شب اور ہجر کا عالم — یہ کیسا عالم ہے پیارے
تیرے جلوۂ رُخ کے آگے — شمع کی لَو مدھم ہے پیارے

("نیا دور" جون ۷۹ء)

ظاہر ہے کہ مندرجہ بالا اشعار کو پڑھ کر ایسا احساس ہوتا ہے جیسے اب بھی وہی زمین ہے اور وہی آسمان ہے وہی حالات ہیں اور وہی اُنیسویں صدی کی زندگی اور اس کے لوازمات ہیں اور حیات کے کسی شعبے میں کوئی ایسی تبدیلی نہیں آئی ہے جس کا شاعری میں ذکر کیا جا سکے۔ حد تو یہ ہے کہ شاید شعرائے کرام نے لفظوں کے روایتی استعمال سے کنارہ کش ہونے اور انہیں نئے مزاج و مفاہیم کے ساتھ برتنے کی بھی ضرورت نہیں محسوس کی ہے۔ مگر یہ احساس جلد ہی زائل ہو جاتا ہے جب ہمیں انہیں شاعروں کے یہاں جنہیں کلاسیکی شاعر یا "مشاعرہ کا شاعر" کہہ کر نظر انداز کر دیا گیا ہے کچھ ایسے خوبصورت اشعار بھی ملتے ہیں جن میں کہیں تو ایک نیا لب و لہجہ ہوتا ہے اور کہیں جدید مسائل کے پس منظر میں ایک نیا معنی۔ مثلاً یہ ایک کلاسیکی شاعر باوا کرشن گوپال مغموم ہیں ؎

زیست کی تلخی توبہ! توبہ!
عمر بھر آخر کون جیا ہے

یہ کلیم عاجز ہیں ؎

دامن پہ کوئی چھینٹ نہ خنجر پہ کوئی داغ
تم قتل کرو ہو کہ کرامات کرو ہو

اب انسانوں کی بستی کا یہ عالم ہے کہ مت پوچھو
لگے ہے آگ اک گھر میں تو ہمسایہ ہوا دے ہے

اور یہ شاعروں میں بے حد مقبول ہونے والے ایک اور شاعر بیکل اتساہی ہیں ؎

کواڑ بند کرو تیرہ بختو سو جاؤ
گلی میں یونہی اجالوں کی آہٹیں ہوں گی

اور ؎

پوچھنے والے محلوں میں بیٹھے ہوئے تبصرے لوگ کے جھونکوں پہ کرتے رہے
ایک زخمی کبوتر سا پیپل تلے وقت کا دیوتا پنکھ پھڑاتا رہا

اس رنگِ سخن کا تذکرہ کرنے سے پہلے اس بات کی طرف اشارہ کر دینا غالباً بے محل نہ ہوگا کہ ۱۹۶۰ء سے ۱۹۸۰ء کے دوران بیشتر شاعرات کا کلام بھی رسالوں اور مشاعروں کے واسطے سے منظر عام پر آیا ہے جس کا تقریباً ننانوے فی صد حصہ غزل کے روایتی مضامین پر مشتمل ہے۔ البتہ پاکستان میں صورتِ حال کچھ مختلف رہی ہے اور وہاں کی شاعرات نے اسلوب و فکر کی سطح پر جدت کا ثبوت فراہم کیا ہے۔

سنہ ۱۹۶۰ء سے سنہ ۱۹۸۰ء کے درمیان لکھی جانے والی غزلوں کا ایک حصہ ایسا بھی ہے جس میں ترقی پسند تحریک سے منسوب موضوعات بار بار پیش کیے گئے ہیں کہ اس دوران گرچہ ترقی پسند تحریک اپنی عملی شکل میں زیادہ نمایاں نہیں رہی مگر یہ اصولی طور پر جن لوگوں کو متاثر کر چکی تھی وہ کلاسیکیت کی بوسیدگی اور جدیدیت کی ناقابلِ فہم ابہام زدگی کے درمیان گرمِ سفر رہے۔ فراق گورکھپوری، فیض احمد فیض، احسان دانش، احمد ندیم قاسمی، علی سردار جعفری، جمیل مظہری، اختر انصاری، جگن ناتھ آزاد، غلام ربانی تاباں اور فضا ابن فیضی وغیرہ کی غزلیں ہندو پاک کے معیاری رسائل میں شائع ہو کر خراجِ تحسین پاتی رہیں۔ کچھ ایسے شاعر بھی تھے جو پہلے ترقی پسندوں کی صف میں شمار کیے جاتے تھے پھر انہیں جدید شعراء کی صف میں جگہ دی جانے لگی۔ ان میں خلیل الرحمٰن اعظمی اور مظہر امام کے نام مجھے ضروری

طور پر یاد آرہے ہیں۔ مذکورہ بالا شاعروں کے علاوہ کچھ ایسے شاعروں کا کلام بھی منظرِ عام پر آیا جو شاعروں میں مقبول ہوئے، رسالوں میں چھپے مگر تنقید نگاروں کی بے توجہی کا شکار ہو گئے۔ چند ایسے ہی اشعار ملاحظہ ہوں:

یہ سرفراز قریشی ہیں ؎

نہ جانے دن کے اُجالوں پہ آج کیا گذری
لہو میں ڈوب کے اُبھرے ہیں شام کے سائے

یہ حسن رضوی ہیں ؎

سنائی دیتی نہیں ہیں بہت سی آوازیں
نہ جانے کیا کوئی اک دوسرے سے کہتا ہے
ستم تو یہ ہے کہ چہرے بھی سب کے ایک ہوئے
ہر ایک شخص ہے سچا ہر ایک جھوٹا ہے

انیس امام کو دیکھئے ؎

آواز دوں کسے کوئی سنتا بھی ہے یہاں
میں چیختا رہا ہوں چٹانوں کے درمیاں
گونگوں کی بستیاں ہیں کوئی بولتا نہیں
ڈر ہے کہ ہو نہ جاؤں کہیں میں بھی بے زباں

رمز عظیم آبادی کا یہ شعر بھی تشنۂ داد ہے ؎

دوسروں کو جرأتِ اظہار کا پہلو ملے
اپنا قصہ شہر کی دیوار پر لکھا کرو

قمر زاہدی کا یہ شعر زیادہ مشہور نہ ہو سکا ؎

ہم تو غم سے بے نیازانہ گزر جاتے مگر
ان کی چشم نم سے اپنے غم کا اندازہ ہوا

سردار آصف کے اس شعر مطبوعہ "پاسبان" جنوری [illegible] کو بھی داد ملنی چاہیئے۔

اخبار میں طوفان کے آنے کی خبر تھی
ہر شخص بڑی دیر سے سجدے میں پڑا تھا

۱۹۶۰ء سے ۱۹۸۰ء کے دوران جو نئی غزل ہمارے سامنے آتی ہے اور عرفِ عام میں "جدید غزل" کا نام پاتی ہے اس کے بارے میں بہت کچھ لکھا جا چکا ہے اور لکھا جا رہا ہے۔ میں یہاں آل احمد سرور کے مضمون "نئی اردو شاعری" مطبوعہ "شب خون" نومبر ۱۹۶۹ء کا ایک اقتباس دہرانا چاہتا ہوں وہ کہتے ہیں:

"نئی غزل پہلی غزل سے بہت مختلف ہو گئی ہے۔ مسلسل سوال اور ذہنی تجسس نئے مزاج کا خاصہ ہے...... یہ بدل کر بھی غزل رہتی ہے لیکن جس طرح نئی نظم صرف محظوظ کرنے کے چکر میں نہیں رہتی بلکہ اپنے نئے رمز و ایما سے نئی سمتوں میں ہمارے ذہن کو لے جاتی ہے اسی طرح نئی غزل بھی ایک نئی ذہنی فضا سے آشنا کراتی ہے..."

جس ذہنی تجسس کو آل احمد سرور نے نئی غزل کی سب سے اہم خاصیت قرار دیا ہے وہ دراصل موجودہ عہد کے اس مشینی طرزِ زندگی، صنعتی بحران اور سماجی انتشار کا نتیجہ ہے جو ہر حساس ذہن کو ایک پُرسکون اور محفوظ گوشۂ حیات کی تلاش پر اُبھارتا ہے۔ اب رہی یہ بات کہ جو فنکار اس طوفانِ بلا کو خود جھیلتا ہے اور جس کے سر سے یہ موجِ خون بارہا گزرتی ہے۔ وہ اپنی ذات کے وسیلے سے حقائق کا بہترین اظہار کرتا ہے اور جو اس معاشرے کے کرب کو خود محسوس نہیں کرتا، نہ اسے سمجھنے اور اس میں ڈوبنے کے لیے تیار ہوتا ہے نہ شاعری کے نام پر محض نقالی کرتا ہے اور

وقتی طور پر اسے کتنی ہی کچھ مقبولیت مل جائے مگر بقائے دوام کے دربار میں اسے کوئی جگہ نہیں حاصل ہو سکتی۔ پروفیسر احتشام حسین اپنے مضمون "نئی شاعری کا پس منظر" مطبوعہ "شاہکار" فروری ۱۹۷۱ء میں اس حقیقت کی طرف اس طرح اشارہ کرتے ہیں :-

> "موجودہ عہد کے صنعتی عدم توازن "موت کے خوف" سیاسی عقائد کی طرف سے بے یقینی، شک اور بے زاری، منتشر مزاجی اور باغیانہ ولولہ کے باوجود ہر مخلص شاعر اپنا موضوع اسی زندگی سے لیتا ہے جسے وہ جھیل رہا ہے۔"

اُردو غزل کا جو نمونہ موجودہ صدی کی ساتویں اور آٹھویں دہائی میں ہمارے سامنے آیا ہے اس کے زیادہ تر حصے میں جدید شاعری کے مندرجہ بالا موضوعات ہی پیش کئے گئے ہیں۔ ان موضوعات کی نشان دہی میں نے اپنے ایک مضمون "نئی شاعری کی پہچان" مطبوعہ "بہار کی خبریں" اگست ۱۹۷۰ء میں اس طرح کی تھی :

> "... (الف) مشینوں کی بالادستی بڑھی ہے اور انسان مشینوں کا مقابلہ اور ان کی برابری کرنے کی خواہش نہ رکھتے ہوئے خود مشین بنتا جا رہا ہے۔
>
> (ب) انسانی رشتوں کا احترام ہی نہیں بلکہ احساس بھی تقریباً ختم ہو چکا ہے اور ہر فرد اپنے آپ کو تنہا محسوس کر رہا ہے (ج) پرانے مذہبی تصورات نے حیات، موت اور تدبیر و تقدیر کے متعلق جو مفروضات قائم کئے تھے وہ جدید سائنسی تحقیقات کی روشنی میں مشکوک نظر آنے لگے ہیں۔

ان موضوعات کی تفصیل بیان کرنا لاحاصل ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ ان موضوعات کے علاوہ بھی نئے سماجی، سیاسی، معاشی اور مذہبی حالات کے نتیجے میں پیدا ہونے والے بیشتر حالات جدید غزل کا موضوع بنتے ہیں۔ چند اشعار ملاحظہ ہوں جن سے جدید غزل میں پائی

جانے والی موضوعات کی نیرنگی نمایاں ہو جائے گی۔

یہ بشیر بدر ہیں ؎

مشینیں چل رہی ہیں کوٹ پینٹ پہنے ہوئے
کسی کا نام محبت کسی کا نام وفا
قدیم قصبوں میں کیسا سکون ہوتا ہے
تھکے تھکائے ہمارے بزرگ سوتے ہیں

یہ خلیل الرحمٰن اعظمی ہیں ؎

مَیں دیر سے دھوپ میں کھڑا ہوں
سایہ سایہ پکارتا ہوں
یہ تمنا نہیں اب دادِ ہنر دے کوئی
آکے مجھ کو مرے ہونے کی خبر دے کوئی

یہ ساقی فاروقی ہیں ؎

یہ کیا طلسم ہے جو رات بھر سسکتا ہوں
یہ کون ہے جو دیوں میں جلا رہا ہے مجھے

یہ عادل منصوری ہیں ؎

شاید کوئی چھپا ہوا سایہ نکل پڑے
اُجڑے ہوئے بدن میں صدا تو لگائیے

یہ شہریار ہیں ؎

دھوپ کے قہر کا ڈر ہے تو دیارِ شب سے
سر برہنہ کوئی پرچھائیں نکلتی کیوں ہے

اور ؎

عجیب سانحہ مجھ پر گزر گیا یارو
میں اپنے سائے سے کل رات ڈر گیا یارو

یہ سلطان اختر ہیں ؎

بارش کے ساتھ ساتھ ہی طوفاں کا قہر بھی
میری طرح لرزتی ہے دیوارِ شہر بھی

یہ محمد علوی ہیں ؎

اندھیرے میں خط تیرا کیسے پڑھوں
لفافے میں کچھ روشنی بھیج دے

اور یہ ایک نسبتاً نئے شاعر احمد تنویر ہیں ؎

میرے خون کا ذائقہ جب دوستوں نے چکھ لیا
جسم سے پھر ایک اک قطرے کی فرمائش ہوئی

عشق کے روایتی موضوع کو بھی ان شاعروں نے موضوعِ سخن بنایا ہے مگر اسے زندگی کا مرکز اور حاصل سمجھ کر نہیں بلکہ حیات کے مختلف رنگوں میں سے ایک رنگ سمجھ کر۔ بشیر بدر کے دو شعر دیکھیے ؎

بس ایک شام کی لذّت بہت غنیمت جان
عظیم پاک محبّت ہر اک کے بس کی نہیں

کسی کی راہ میں دہلیز پہ دیئے نہ رکھو
کواڑ سوکھی ہوئی لکڑیوں کے ہوتے ہیں

اس سلسلے میں اسلوب کی جدّت پر کچھ کہنا خاصی تفصیل کا متقاضی ہے۔ پھر بھی میں اتنا

کہے بغیر نہیں رہ سکتا کہ جدید شاعروں نے شاعری کے اس یک رخے پن کو کم کرنے میں کامیابی حاصل کی ہے جو ترقی پسند تحریک کے شدت پسندوں کی دین تھا۔ شاعری میں سپاٹ بیانات کی اہمیت نہیں ہوتی۔ یہاں تو الفاظ میں معانی کی سطح پیدا کرکے انہیں گنجینۂ معنیٰ کا طلسم بنانا ہی پڑتا ہے۔ جدید شعراء اس مرحلے سے بخوبی گذرے ہیں۔ صرف ایک مثال کافی ہوگی۔ موضوع تقریباً ایک ہے مگر درج ذیل اشعار کا فرق آسانی سے محسوس کیا جاسکتا ہے ؎

کون ہے جو نہیں ہے حاجت مند — کس کی حاجت روا کرے کوئی

یہ ایک ابر کا ٹکڑا کہاں کہاں برسے
تمام شہر ہی پیاسا دکھائی دیتا ہے

آخر میں دو ایسے اقتباسات بیان کرنے کا دل چاہتا ہے جن کا آج سے دس برس قبل ذکر کرنا دیوانے کو "ہو" کہہ دینے کے برابر تھا۔ پہلی بات کو ان اشعار کی روشنی میں سمجھے۔

یہ ظفر اقبال ہیں ؎

خود ہی دھو لیتے ہیں سی لیتے ہیں
بیوی دھوبن ہے تو درزی ہے میاں

اور ؎

نقطے ہیں پورے صرف تلفظ کا پھیر ہے
پھر بھی قبول کرنے میں ان کو ہے پیش و پس

بیگم دہاڑتی ہیں! ادھر ناشتے پہ آؤ
اور میں غریب ادھر ابھی کرنے لگا ہوں برش

اور یہ محمد علوی کا شعر ہے ؎

کوئی یار علویؔ کو روکو ذرا تو — مزہ مار کر سب چلا جائے گا

تجربے نئے ہو سکتے ہیں مگر ظاہر ہے کہ اس طرح کے تجربوں کی مدد سے اگر کوئی شخص شاعری کے سرمائے میں اضافہ کا دعویٰ کرے تو اسے سنجیدہ نہیں سمجھا جا سکتا ۔

دوسری بات کا تعلق اس اعتراض سے ہے کہ جدید شاعری میں کچھ خاص موضوعات مثلاً تنہائی کا موضوع بار بار بیان ہوا ہے ۔ اس اعتراض کے جواب میں شمس الرحمٰن فاروقی کے مضمون "جدید ادب کا تنہا آدمی" مطبوعہ "شب خون" نومبر ۱۹۶۸ء سے ایک مختصر سا اقتباس پیش کر دینا بہتر سمجھتا ہوں ۔ وہ کہتے ہیں :

> "نئی شاعری میں تنہائی کا ذکر کوئی اتنا زیادہ بھی نہیں کہ کثرت تکرار سے کان پک جائیں ۔ غزل میں سینکڑوں مضامین ایسے ہیں جو ولی اور سراج کے وقت سے چلے آ رہے ہیں اور ان پر خوب خوب مشق ستم ہوئی ہے ۔ ۔ ۔ ۔ تنہائی ایک احساس ہے ، ایک تجربہ ہے ، ایک صورت حال ہے ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ جدید عہد میں یہ صورت حال لا محالہ زیادہ پائی جاتی ہے لہذا شاعری میں بھی اس کا اظہار کچھ زیادہ ہو رہا ہے ۔"

آخر میں مَیں اپنے اس یقین کا اظہار بھی ضروری سمجھتا ہوں کہ ۱۹۶۰ء کے بعد غزل نے تشکیک اور بے یقینی و بے سمتی کے اندھیرے سے نکل کر پھر پورا اعتماد کے ساتھ جس نئے راستے پر قدم رکھا ہے اس پر آگے بڑھتی جائے گی اور بیشتر جدید شعرا ، ادب اور روایات کی تہذیب سے زیادہ ان کی توسیع کی کوشش کریں گے ۔

وہاب اشرفی کی تنقید نگاری

وہاب اشرفی اردو تنقید کی دنیا میں "دیر آید درست آید" کی مثال ہیں۔ مختلف ادبی رسالوں کے لیے افسانہ نگاری اور ان کی ادارت کے مرحلوں سے گذرتے ہوئے جب انھوں نے پہلی بار دنیائے تنقید میں قدم رکھا تو افسانہ نگار کی حیثیت سے ان کی کافی شہرت ہو چکی تھی۔ ۱۹۶۷ء میں ان کی پہلی تنقیدی کتاب "قطب مشتری ایک تنقیدی جائزہ" کتاب گھر، اسلام پور، مظفر پور سے شائع ہوئی۔ اس کتاب کے پیش لفظ میں پروفیسر اختر قادری نے لکھا تھا:

> "وہاب اشرفی ایم۔اے، جواں سال اور کم ہونے کے باوجود اپنی ادبی دلچسپیوں اور بالخصوص اپنے اردو افسانوں کی بدولت اردو کے ادبی حلقوں میں متعارف ہو چکے ہیں۔"[1]

اس کتاب پر سالِ اشاعت درج نہیں ہے لیکن اسی کتاب کا دوسرا ایڈیشن ۱۹۷۷ء میں ونیا پستک بھون، پٹنہ ۴ سے "قطب مشتری اور اس کا تنقیدی جائزہ" کے عنوان سے شائع ہوا۔ جس میں عرض حال کے تحت مصنف نے یہ وضاحت کر دی ہے کہ کتاب کا پہلا ایڈیشن دس برس

---

[1] قطب مشتری ایک تنقیدی جائزہ (پہلا ایڈیشن) ص ج

پہلے چھپا تھا۔ دوسرے ایڈیشن میں دیگر ترمیمات اور اضافوں کے علاوہ مثنوی قطب مشتری کا وہ متن بھی شاملِ اشاعت کر دیا گیا ہے جو مولوی عبدالحق نے ۱۹۳۹ء میں انجمن ترقی اردو (ہند) نئی دہلی سے شائع کیا تھا۔ کتاب کے آخر میں مولوی عبدالحق کا لکھا ہوا وہ مقدمہ بھی موجود ہے جو انھوں نے ۱۹۳۹ء کے مذکورہ بالا ایڈیشن پر لکھا تھا۔

اب تک ڈاکٹر وہاب اشرفی کی درج ذیل کتابیں منظرِ عام پر آچکی ہیں :

(الف) قطب مشتری ایک تنقیدی جائزہ (ب) قدیم ادبی تنقید (۱۹۷۳ء) (ج) شاد عظیم آبادی اور ان کی نثر نگاری (۱۹۷۵ء) (د) معنی کی تلاش (۱۹۷۸ء) (ذ) مثنویاتِ میر کا تنقیدی جائزہ (۱۹۸۱ء) (ر) نئی قدریں (س) کہانی کے روپ (ح) یہ اردو (ع) نقوشِ ادب (ی) سہیل عظیم آبادی اور ان کے افسانے (ک) مثنوی اور مثنویات (ل) کاشف الحقائق مع مقدمہ ترتیب و حواشی (م) تفہیم البلاغت اور (ن) راجندر سنگھ بیدی کی افسانہ نگاری وغیرہ۔ اس کے علاوہ ان کی چند کتابوں کے زیرِ طباعت ہونے کا اعلان مختلف اداروں کی طرف سے برابر شایع ہو رہا ہے۔ جن میں "تاریخ ادبیاتِ عالم" اور "بہار میں اردو افسانہ نگاری" قابلِ ذکر ہیں۔

اس طرح ۱۹۶۷ء سے ۱۹۸۱ء تک تقریباً تیرہ چودہ سال کے عرصے میں وہ ایک درجن سے زیادہ کتابوں کی تصنیف و ترتیب کا کام انجام دے چکے ہیں اور جیسا کہ میں نے پہلے کہا ہے، اردو تنقید کی دُنیا میں "دیر آید درست آید" کی مثال ہیں۔ مذکورہ بالا کتابوں کے علاوہ ہند و پاک کے مختلف ادبی رسالوں میں ان کے تنقیدی مضامین زمانۂ طالب علمی سے ہی شائع ہوتے رہے ہیں۔ مثلاً ان کا پہلا تنقیدی مضمون وحشت کلکتوی پر، جو جمیل مظہری کے استاد تھے، اسلامیہ کالج میگزین میں اس وقت شائع ہوا تھا جب وہ یونیورسٹی کے طالب علم تھے۔ ماہنامہ "آہنگ" گیا میں وہ ۱۹۷۰ - ۷۲ء کے دوران مختلف کتابوں پر فکر انگیز اور کبھی کبھی تہلکہ خیز تبصرے لکھتے رہے ہیں۔ جو باضابطہ تنقیدی مضامین کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ان کے بعض اہم تنقیدی مضامین جو ادبی رسالوں

جو شائع ہو کر بعد ازاں موضوعِ بحث بنے ہیں، کسی تنقیدی مجموعے میں شامل نہیں ہیں۔ ان تمام تنقیدی کاوشوں کی اپنی اہمیت اور افادیت ہے۔ مگر وہاب اشرفی کی تنقید نگاری کا مطالعہ ان کے تنقیدی مجموعوں کی روشنی میں شروع کیا جائے تو زیادہ مناسب ہے۔

جیسا کہ اوپر ذکر ہو چکا ہے وہاب اشرفی کی پہلی تنقیدی کاوش "قطب مشتری اور اس کا تنقیدی جائزہ" ہے۔ کتاب کا پہلا ایڈیشن ایک ابتدائی کوشش ہے، مگر اس میں بھی مصنف کے تنقیدی شعور کی روشنی موجود ہے اور اس تنقیدی رویے کا بھی بہرصورت اظہار ہوا ہے، جو مصنف آگے چل کر اختیار کرنے والا ہے۔ وجہی کی شاعرانہ صنعتوں کو جس طرح "قطب مشتری" کی روشنی میں دیکھنے کی کوشش کی گئی ہے، وہ ڈاکٹر اشرفی کے تنقیدی رویے کی وضاحت کرتی ہے۔ سترہویں صدی کے انگریزی شعرا خصوصاً میٹا فزیکل شعرا (Meta physical poets) کے پس منظر میں وجہی کے Conceits کو دیکھنے کی کوشش کی گئی ہے اور ان کے امتیازات بروئے کار لائے گئے ہیں۔ یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

> "میٹا فزیکل شاعری کا زمانہ سترہویں صدی عیسوی ہے۔ وجہی کی مثنوی قطب مشتری کا سالِ تصنیف ۱۶۰۲ء ہے۔ یہ امر باعثِ حیرت ہے کہ وجہی نے اپنی مثنوی میں تشبیہ و استعارہ کا دلکش جال بچھا دیا ہے۔ اس کے یہاں تشبیہات و استعارات کے استعمال میں بڑی جدت ہے۔ وجہی نے بھی چیزوں میں مماثلت کے لئے اپنے ذہن کی غیر معمولی قوت اور اختراع سے کام لیا ہے۔ معلق اور غیر مربوط خیالات کو ہم آہنگ کرتے ہوئے وہ بڑی فنکارانہ صفائی سے کام لیتا ہے . . . ذہن کی بلندی، فکر کی گہرائی و گیرائی نے معلق اور بے ربط اشیاء میں بھی کوئی نہ کوئی نکتہ انسلاک پیدا کر لیا ہے اور یہ نکتۂ انسلاک شعر کے پیکر میں اتنی خوبی سے پیدا کیا گیا ہے

کہ ان کی بے ربطی کا کوئی احساس تک نہیں ہوتا۔"[1]

مذکورہ بالا اقتباس میں جو دعوے کیے گئے ہیں، ان کا ثبوت دلیلوں سے فراہم کیا گیا ہے اور قطب مشتری کے بارے میں ڈاکٹر اشرفی مجموعی طور پر اسی نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ قصے کے طور پر وجہی کے پاس کہنے کو کچھ زیادہ نہیں ہے۔ اس لئے وہ خوبصورت تشبیہات واستعارات کے ذریعہ قصے میں دلکشی پیدا کرنا چاہتا ہے۔ بہرحال یہاں قابلِ غور نکتہ یہ ہے کہ کسی ناقد نے قطب مشتری میں پہلی بار Conceits پر زور دیا ہے۔

میں نے ابھی ذکر کیا ہے کہ وہاب اشرفی کا مخصوص تنقیدی رویہ ان کی پہلی تنقیدی کاوش میں ہی نمایاں ہے۔ سوال یہ ہے کہ یہ تنقیدی رویہ کیا ہے؟ اس سوال کا جواب ہمیں "معنی کی تلاش" میں ملتا ہے۔ ان کا تنقیدی نقطۂ نظر درج ذیل اقتباس سے بڑی حد تک واضح ہو جاتا ہے:

"میں ادب میں آفاقیت کا قائل ہوں، اس لیے میں سمجھتا ہوں کہ دنیا کی ترقی یافتہ زبانوں کے بہترین ادب کا وسیع مطالعہ ہی کسی نقاد کی نگارشات کو وقیع بنا سکتا ہے، ورنہ مقامی روایات کی زنجیر میں جکڑا ہوا پس ماندہ ادب اسے ہمیشہ عظیم نظر آئے گا۔۔۔۔ ایسی صورت میں مغربی شعر و ادب اور تنقید کی طرف مڑ کر بار بار دیکھنا کتنا ضروری ہے، سمجھنے کی بات ہے۔۔۔ شعر و ادب کے بارے میں میرا نقطۂ نظر میرے مضامین سے واضح ہے۔ میں ادب کو پروپیگنڈہ نہیں سمجھتا، نہ ہی میں اسے کسی سیاسی منشور کا ترجمان مانتا ہوں۔ اقتصادیات سے ادب کو بیر نہیں ہے لیکن ادب اقتصادی کُل

---

[1] قطب مشتری ایک تنقیدی جائزہ صفحہ ۲۴ (پہلا ایڈیشن)

> کی کھوٹی نہیں ہے نہ ہی یہ جنسیات کا اشتہار ہے۔ ادب کی ایک ہی منطق ہے اور وہ منطق ہے جمالیات کی۔ کوئی موضوع اپنے آپ میں وقیع نہیں، فن کار کا احساسِ جمال اسے وقیع بنا دیتا ہے، اس لیے میری نگاہ میں کسی ادب پارے میں "کیا کہا گیا ہے" اتنا اہم نہیں جتنا "کیسے کہا گیا" اہم ہے۔" [1]

درج بالا اقتباس میں وہاب اشرفی کے تنقیدی رویے کے مختلف پہلو نمایاں ہو جاتے ہیں، یہ بات سمجھ میں آجاتی ہے کہ وہ اردو ادب اور شاعری کے افہام و تفہیم میں مغربی اصولِ نقد سے کام لینا نہ صرف مناسب سمجھتے ہیں بلکہ اس کے پُرجوش حامی بھی ہیں، یہ نکتہ بھی واضح ہو جاتا ہے کہ وہاب اشرفی خیالات سے زیادہ ان کے طریقۂ اظہار کو اہمیت دیتے ہیں۔ "معنی کی تلاش" میں شامل ان کے تنقیدی مضامین کے مطالعے سے بھی یہ حقیقت نمایاں ہو جاتی ہے کہ ان کی نظر میں خیال کی چنداں اہمیت نہیں۔ چوں کہ خیال کوئی نیا نہیں ہوتا، نہ ہی کوئی موضوع جدید ہو سکتا ہے۔ ترتیب کی مختلف صورتیں اسے نیا بناتی ہیں، اس لیے کسی بھی فن یا فن کار کا مطالعہ کرتے وقت پیش کش کے طریقے کو جس کا براہِ راست تعلق احساسِ جمال سے ہے، ضرور مدِنظر رکھنا چاہیے۔ باقی تمام چیزیں مثلاً ادب اور سماج کا رشتہ یا ادب کا نفسیاتی پس منظر وغیرہ، ثانوی حیثیت رکھتی ہیں۔ یہاں پر اس غلط فہمی کا ازالہ ضروری معلوم ہوتا ہے کہ وہاب اشرفی کسی فن پارے میں پیش کردہ مفہوم کو قطعی اہمیت نہیں دیتے۔ جس احساسِ جمال کی طرف میں نے ابھی اشارہ کیا ہے وہ معنی اور لفظوں کے مشترکہ حُسن کا ہی نتیجہ ہوتا ہے لیکن فن پارے کے اس حُسن کی تلاش وہ مارکس کے اصولوں کی روشنی میں یا ادب اور نفسیات کے رشتوں کے پس منظر میں نہیں کرتے بلکہ فن پارے

---

[1] معنی کی تلاش ص ۳۴-۳۶

کے متن کو سامنے رکھ کر کرتے ہیں۔ اس لحاظ سے وہ جمالیاتی تنقید کے قریب نظر آتے ہیں۔

وہاب اشرفی کے مذکورہ بالا تنقیدی رویے کے عملی نمونے "معنی کی تلاش" میں ہر جگہ موجود ہیں۔ "نثری نظم" کے عنوان سے انھوں نے نثری شاعری کی تاریخ، اس کے اسباب و عوامل، ہیئت اور مستقبل پر بڑی خوبصورتی سے روشنی ڈالی ہے۔ اس مضمون کا ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

"شعر کی تخلیق اور نثر کی تشکیل میں آہنگ کا فرق کلیدی نہیں ہے، بلکہ الفاظ کے ساتھ خالق یا نثار کا رویہ ہے۔ شاعر شعر میں الفاظ کے مفہوم و معنی کی نئی دنیا آباد کرتا ہے، گویا الفاظ کوئی جامد شے نہیں بلکہ سیال مادہ ہے۔ اسی سیال مادے سے جیسی شکل وہ چاہتا ہے، بنا ڈالتا ہے ....

لہٰذا نثری نظم کے باب میں بھی وہ خصائص بنیادی ٹھہرے جو نظم یا شاعری کی دوسری صورتوں کے باب میں بنیادی ہیں، یعنی وہی موزونیت، اجمالِ الفاظ کا جذباتی استعمال اور ابہام۔"[1]

صاف ظاہر ہے کہ وہاب اشرفی الفاظ کے ساتھ فنکار کے رویے کو کافی اہمیت دیتے ہیں اور اسی کی بنیاد پر نہ صرف شاعری اور نثر نگاری کے درمیان تفریق کرنا بلکہ اس کی قدر و قیمت بھی متعین کرنا چاہتے ہیں۔ جمیل مظہری کی شاعری پر بھی غالباً اسی لئے وہ ایک نئے انداز سے غور کرتے ہیں۔

"مجھے اس کی فکر نہیں کہ جمیل مظہری کی غزلوں میں تغزل کی کیا کیفیت ہے؟ یا ان کی نظموں میں کون سا نظامِ زندگی منظوم ہوا ہے۔ نہ مجھے اس کی تلاش ہے کہ ان کے خیالات کتنے ارفع و اعلیٰ ہیں ... مجھے ان کے تخلیقی رویے سے بحث

---

[1] معنی کی تلاش ص ۳۶-۳۴

ہے ، الفاظ کے برتاؤ سے غرض ہے ان کے استعارے کے نظام اور پیکر تراشی کے طریقۂ کار کی تفہیم مقصود ہے۔ "[1]

شاعری کے جس پہلو کی طرف وہاب اشرفی نے خاص طور پر توجہ مبذول کی ہے وہی شمس الرحمٰن فاروقی کے بھی پیش نظر رہا ہے۔ وہاب اشرفی اس کا اعتراف بھی کرتے ہیں کہ نثر اور شعر اور غیر شعر کے بارے میں فاروقی کے جو نظریات ہیں ان سے وہ مکمل اتفاق رکھتے ہیں[2] اسی لیے وہ مجموعے کے اکثر مضامین میں فنکاروں کے تخلیقی رویے سے بحث کرتے ہیں اور اسی کی بنیاد پر فیصلے کرتے ہیں۔

"معنی کی تلاش" کے سلسلے میں اس بحث کو مختصر کرتے ہوئے چند مضامین کی اہمیت اور افادیت کے بارے میں مختصراً تذکرہ کر دینا ضروری سمجھتا ہوں۔ مجموعے کا پہلا مضمون "افسانے کا منصب" "شب خون" میں شائع ہوا تھا اس کی وجہ تصنیف غالباً شمس الرحمٰن فاروقی کا وہ مضمون تھا جو انہوں نے افسانے سے متعلق لکھا تھا۔ فاروقی نے اپنے مضمون کے ذریعہ یہ مجموعی تاثر دینا چاہا تھا کہ افسانہ ایک ادنیٰ (Modest) صنف ادب ہے اور مغربی ادب میں اس کی زیادہ اہمیت نہیں ہے۔ یہاں تک کہ کوئی مصنف محض اسی صنف ادب کے سہارے عظیم مصنف نہیں بن سکا۔ وہاب اشرفی نے عالمی ادب کے حوالے سے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ افسانہ کی عالمی ادب میں بھی اہمیت ہے اور وہاں بھی صرف فن افسانہ نگاری کے نقطے سے لوگ عظیم مصنف کہلائے ہیں۔

مجموعے کا دوسرا اہم مضمون "نثری نظم" ہے۔ جو نثری نظم کی حمایت میں لکھا گیا تھا اور اس دور ابتلا میں لکھا گیا تھا جب نثری نظم کی صنف کو خواہ مخواہ دنیا کے ادب میں متعارف کرانے کے بعد

---

[1] معنی کی تلاش ص ۱۲۳ [2] معنی کی تلاش صفحہ ۱۲

اس پر بڑی طرح سے اعتراضات کئے جا رہے تھے۔ اس مضمون کی ابتدا میں بڑی حقیقت پسندی
سے کام لیتے ہوئے ڈاکٹر اشرفی نے اردو تنقید نگاروں کی ایک دکھتی رگ پر ہاتھ رکھ دیا ہے۔
”کنکریٹ شاعری“ غالباً اس موضوع پر اردو میں لکھا گیا سب سے پہلا اور آخری مضمون
ہے لیکن جس طرح اس قسم کی شاعری کو متعارف کرانے کے بعد اسے رد کر دیا گیا ہے اس کے
پیش نظر وہاب اشرفی بھی چند لمحوں کے لئے اسی قسم کے نقادوں کی صف میں شامل ہو جاتے ہیں
جن کا انھوں نے ”نثری نظم“ کی ابتدا میں تذکرہ کیا ہے لیکن اس موضوع پر جس زمانے میں اشرفی
نے قلم اٹھایا ہے کنکریٹ نظم کی بعض مثالیں اردو میں شائع ہونے لگی تھیں۔

احتشام حسین کے تنقیدی رویے سے بحث کرتے ہوئے وہاب اشرفی نے پہلے تو مارکسی
اور اشتراکی فلسفیوں اور احتشام حسین کی باتوں میں سخت قسم کے تضاد کی نشان دہی کی ہے اور
پھر مارکسی تنقید کے نظریے کو ہی موضوع بحث بنایا ہے۔ میرا خیال ہے کہ احتشام حسین پر لکھے گئے
مضامین میں یہ مضمون بے حد اہم حیثیت رکھتا ہے۔ ”شعر اقبال کا علامتی پہلو“ اور ”جوگندر پال
کی افسانہ نگاری“ میں بھی ایک نیا نقطۂ نظر سامنے آتا ہے۔

بہرحال وہاب اشرفی کے مختلف تنقیدی مضامین کے مطالعے سے محسوس ہوتا ہے کہ وہ
امریکی تنقید کے اصول ”New Criticism“ سے خاصے متاثر ہیں۔ نئی تنقید (یا امریکی نیو کریٹسزم)
ایک باضابطہ اسکول کے تحت امریکہ میں وجود میں آئی تھی کے اہم علمبردار تھے۔ ایلیٹ،
کلینتھ بروکس، جان کرو رینسم اور ایلن ٹیٹ ہیں۔ ان نقادوں نے کسی فن پارے کے عمرانی،
اقتصادی، سیاسی، مذہبی یا دوسرے پس منظر کے بغیر محض متن پر زور دے کر اس کی تفہیم کی کوشش
کی ہے۔ اس عمل میں یہ نقاد ایک دوسرے سے مختلف بھی ہیں۔ مثلاً ایلن ٹیٹ ادب پارے میں
تناؤ یا Tension پر زور دیتا ہے جب کہ [illegible] کے یہاں ابہام اور Ambiguity
کو ہی اہم مانا جاتا ہے۔ کلینتھ بروکس نے فن پاروں کے ایہام (Paradoxes) تلاش

کیئے ہیں۔ بہر حال یہ ناقدینِ فن میں کسی غیر ادبی پس منظر کے بجائے ادبی و فنی محاسن کی ہی تلاش کرتے ہیں۔ وہاب اشرفی بھی ان ہی نقادوں کی طرح متنی تنقید (Textual Criticism)[1] پر زور دیتے ہیں۔ ان کے یہاں ابہام کی تلاش بھی ہے، ابہام کی اہمیت پر زور بھی ہے، متن کی تفہیم کی کوشش بھی ہے، اور ابہام کے پیکروں کی تلاش کے پہلو بھی ہیں اور ان ہی نکات کی روشنی میں وہ فن پاروں کی فنی قدر و قیمت کا تعین کرتے ہیں۔

وہاب اشرفی کے تنقیدی رویّے کی وضاحت کے لیے مزید مثالوں کی چنداں ضرورت نہیں، لیکن وہاب اشرفی کی تازہ ترین کتاب "مثنویاتِ میر کا تنقیدی جائزہ" کا ذکر کر دینا ضروری سمجھتا ہوں تاکہ میں نے "معنی کی تلاش" کے مطالعہ سے ان کے تنقیدی نظریئے کے بارے میں جو رائے قائم کی ہے اس کی تھوڑی اور وضاحت ہو جائے۔ اس کتاب میں بھی مثنویاتِ میر کے متن کو انھوں نے ہمیشہ پیشِ نظر رکھا ہے اور مثنویوں کے فنی محاسن سے ہی بحث کی ہے۔ پھر یہ کہ کلامِ میر کے داخلی محاسن کے ساتھ ساتھ میر کے اندازِ بیان کی خوبیوں، فصاحت و بلاغت، صنائع و بدائع کی کشش، تشبیہات و استعارات کی ندرت اور محلِ استعمال کا بھی جائزہ لیا ہے۔ ایک جگہ میر کے اشعار میں "موسیقیت" کی تلاش کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> "میر ہندوستان میں پیدا ہوئے تھے۔ گیتوں کے رسیلے نغمے ان کے کانوں میں گھلے ہوئے تھے، وہ اپنی شاعری میں وہی لحن و نغمگی پیدا کرنا چاہتے تھے۔ آواز کی متوازن تکرار ایک صوتی کیف پیدا کرتی ہے۔۔۔۔ انھوں نے جو مترنم بحریں استعمال کی ہیں وہ صرف نغمے ہی کو نمایاں نہیں کرتی ہیں بلکہ اس کیفیت کا بھی اظہار کرتی ہیں جس کیفیت کے عالم میں ڈوب کر شاعر نے اپنے جذبات رقم کیے ہیں۔"

---

[1] متنی تنقید کو یہاں متنی تحقیق کے مفہوم میں نہیں لینا چاہیے۔ میری مراد اس نئی تحقیق سے ہے جو متن کے حوالے سے تجزیے کا کام کرتی ہے۔ (ارشد)

مغربی افکار و آرا کے لحاظ سے وہاب اشرفی نے تنقید نگاروں سے متاثر ہیں اس کا ایک اور ثبوت ان کی مرتب کردہ کتاب "نئی قدریں" ہے، جس میں ان ہی ناقدینِ ادب کی نگارشات کا ترجمہ پیش کیا گیا ہے جو مغرب کی نئی تنقید (New Criticism) کے لوگ ہیں۔ ان نگارشات میں عام طور پر شعری نظریات کو ہی موضوعِ بحث بنایا گیا ہے۔ غالباً اسی جگہ اس نکتے کی طرف اشارہ کر دینا بھی مناسب ہوگا کہ وہاب اشرفی نے مغربی اصولِ تنقید کو صرف برو ئے کار نہیں لایا ہے بلکہ اردو میں ان اصولوں اور نظریات کی پیش کش اور توضیح کے لیے بھی کوشاں رہے ہیں۔ اس سلسلے میں مختلف مطبوعہ مضامین میں بکھرے ہوئے مغربی نظریاتِ تنقید کے علاوہ خاص طور پر ان بحثوں کا ذکر کر دینا لازمی ہے جو "مورچہ" گیا (اواخر ۱۹۶۹ء) میں شمس الرحمٰن فاروقی اور محمود ہاشمی بنام وہاب اشرفی ہوتی رہی تھیں۔ میرا خیال ہے کہ ان مباحث سے اردو میں مغربی ادبیات کے نقطۂ نظر کی کافی وضاحت ہوئی ہے۔

"قدیم ادبی تنقید" وہاب اشرفی کی ایک اہم کتاب ہے۔ گرچہ اس میں ڈاکٹر اشرفی کے اپنے تنقیدی شعور کی جھلک بہت کم دکھائی دیتی ہے مگر اردو تنقید کی دنیا میں اس کتاب کی اہمیت کا سبب اس کا موضوع ہے۔ قدیم مغربی نقادوں میں سے جن پانچ نقادوں کے تنقیدی نظریات یہاں پیش کیے گئے ہیں ان سے اردو والے طبقے کی شناسائی بہت محدود تھی اور ان کے نظریات سے متعلق اشارے تو تھا مگر کتابوں میں پائے جاتے تھے، مگر ان پر کوئی باضابطہ کتاب موجود نہیں تھی۔ پروفیسر کلیم الدین احمد نے غالباً اسی نکتے کو مدِ نظر رکھتے ہوئے لکھا تھا:

> "ارسطو سے تو لوگ واقف ہیں لیکن دوسرے قدیم مغربی نقادوں سے واقفیت عام نہیں ہے۔ "قدیم ادبی تنقید" میں ارسطو کے علاوہ چار نقاد اور بھی ہیں: افلاطون، ہورس، کوئنٹیلین، لونجائنس ..... ڈاکٹر وہاب اشرفی نے ان کی تنقیدوں کا بغور مطالعہ کیا ہے اور ان کا خلاصہ ایسی صاف ستھری زبان

میں اس کتاب میں اکٹھا کر دیا ہے کہ ساری باتیں اور ان میں کچھ دشوار باتیں بھی آسانی سے ذہن نشیں ہو جاتی ہیں۔ ۔ ۔ ۔ لیکن انہوں نے صرف اسی پر اکتفا نہیں کی ہے۔ منتخب نقادوں اور ان کی تنقیدوں سے متعلق لٹریچر کا بھی مطالعہ کیا ہے اور قدیم ادبی تنقید پر تنقیدی نظر ڈالی ہے، جس سے کتاب کی افادیت اور دلچسپی میں اضافہ ہو گیا ہے۔" [1]

"قدیم ادبی تنقید" کا پہلا باب افلاطون سے متعلق ہے۔ اس کے نظریات کا جائزہ لینے سے قبل بے حد مختصر طور پر اس کے حالاتِ زندگی بیان کر دیئے گئے ہیں۔ یہی ترتیب دوسروں کے بیان میں بھی ملتی ہے۔ افلاطون کے سلسلے میں بحث کل چار نکات پر مشتمل ہے۔ افلاطون کا نظریۂ تصورِ یا نقل، افلاطون کا نقطۂ نظر بہ سلسلۂ شاعری، افلاطون اور ڈراما اور افلاطون کی تنقید کی اہمیت۔ وہاب اشرفی کا خیال ہے کہ افلاطون 'ادب برائے زندگی' کا قائل تھا اس لئے وہ ادب پارے کی قدر و قیمت کا تعین انسانی زندگی کے لیے اس کی افادیت کے پیشِ نظر کرنا چاہتا تھا اور چوں کہ وہ ادب میں جس قدر افادی پہلوؤں کا طالب گار تھا، اتنے پہلو اسے شاعروں، ادیبوں اور مصوروں کے یہاں نہیں ملتے تھے اس لیے وہ ان پر شدت کے ساتھ معترض ہوتا تھا۔ شاعری کو وہ خاص طور پر اسی لئے ایک شغلِ عبث قرار دیتا ہے، چوں کہ بقول اس کے شاعری میں صداقت کا عنصر بہت کم ہوتا ہے اور جذبات کو برانگیختہ کرنے کے سبب یہ زندگی کے لیے مفید نہیں بلکہ ضرر رساں ہے۔ ڈراموں پر بھی وہ اسی لیے بُرے کرداروں کی پیش کش کو مناسب نہیں سمجھتا کیوں کہ اس کا دیکھنے والے اور رول ادا کرنے والے دونوں ہی پر بُرا اثر پڑتا ہے۔ افلاطون کی تنقیدی کاوشوں کے بارے میں مجموعی طور پر وہاب اشرفی کی رائے ہے کہ:

---

[1] قدیم ادبی تنقید - پیش لفظ

"ادبی تنقید کی تاریخ میں اس کا نظریہ وجدان خاصے کا نظریہ ہے۔ اس نے شاعروں کا جو مقام پیغمبری اور جنون کے درمیان متعین کیا ہے، اسے غلط ثابت کرنا آسان نہیں ہے۔ افلاطون ذرا سے زیادہ فکر کے حق میں ہے۔ اس کا خیال ہے کہ ادب کو زندگی آموز ہونا چاہیے۔ افلاطون پہلا شخص ہے جس نے ادب کو "نقل" کہا ہے۔ اس لیے یہ بات صادق آتی ہے کہ ادب زندگی اور فطرت کی عکاسی یا پرتو کا دوسرا نام ہے۔"[1]

ارسطو اور اس کی بوطیقا کا نام پہلے بھی ادبی تنقید کی دنیا میں خاصا معروف رہا ہے، وہاب اشرفی نے اس کے نظریات پر تفصیلی روشنی ڈالی ہے اور ان نکات کی طرف خاص طور پر اشارہ کیا ہے جو افلاطون اور ارسطو کے درمیان وجہ امتیاز ہیں۔ ان اختلافی پہلوؤں کی نشان دہی میں انہوں نے دوسرے مغربی ناقدین کی آرا سے بھی استفادہ کیا ہے اور اپنی رائے بھی پیش کی ہے۔ ارسطو کے پیش کردہ نظریہ کتھارسس (اخراج جذبہ) کے سلسلے میں جو بحث ہے وہ نہ صرف تفصیلی اور معلوماتی ہے بلکہ خاصی دلچسپ بھی ہے۔ آخر میں ارسطو کی تنقیدی صلاحیتوں کا جائزہ لیتے ہوئے وہاب اشرفی نے خاص طور پر افلاطون اور ارسطو کے نظریۂ نقل کو موضوع بنایا ہے اور ارسطو کی حد بندیوں (Limitations) کی طرف اشارہ کیا ہے:

"بوطیقا کے سرسری مطالعے سے بھی اس کتاب کے بعض نقائص سامنے آجاتے ہیں مثلاً یہ کہ ارسطو کے اصول اور ضابطے کی بنیاد یونانی ڈرامے اور رزمیے ہیں۔ اس کی نگاہوں کے سامنے دنیا کا کوئی دوسرا ادب نہیں تھا۔۔۔ مزید برآں آج کی اصطلاح میں کسی مکمل کتاب یا مصنف کا جائزہ جس طرح

---

[1] قدیم ادبی تنقید ص ۱۹

لیا جاتا ہے اس کے بارے میں ارسطو قطعی خاموش ہے۔"[1]

لیکن ان خامیوں کے باوجود وہ ارسطو کو بابائے تنقید اور بوطیقا کو ادبی تنقید کی پہلی کتاب تسلیم کرتے ہیں۔

ہورکیس کی پانچ شعری تخلیقات کا مختصر اً تذکرہ کرنے کے بعد وہاب اشرفی نے فن شاعری سے متعلق اس کی کتاب "آرس پوئے ٹیکا" کا تفصیل سے ذکر کیا ہے اس تفصیل کا خلاصہ یہ ہے :

"ہورکیس کا مزاج کلاسیکی تھا اور وہ شعر و ادب میں پرانی قدروں کا رجاؤ پسند کرتا ہے۔ وہ ادب کو زندگی سے الگ کوئی شے تصور نہیں کرتا اور اسے افادی باور کرتا ہے، روایت کو بیش بہا خزانہ تصور کرتا ہے اور تخلیقی عمل اور مواد کے لئے اسے ماڈل تسلیم کرتا ہے۔"[2]

کوئن ٹیلین کا تذکرہ سب سے مختصر ہے جس کے آخر میں تین اہم نکات کے تحت اس کے نقطۂ نظر اور حدود کا حقیقت کے ساتھ جائزہ لیا گیا ہے۔ لانجائینس کے تنقیدی نظریات پر روشنی ڈالتے ہوئے اسے 'ادب کا پہلا رومانی نقاد' کہا گیا ہے، جو فن کو مذہبی یا اخلاقی رنگ آمیزی کی بنیاد پر نہیں بلکہ احساس جمال کی کسوٹی پر پرکھنا چاہتا ہے۔

مجموعی طور پر وہاب اشرفی نے "قدیم ادبی تنقید" کے ذریعہ اپنے اہم قدیم مغربی نقادوں کے نظریات [illegible] تمام تنقید نگار وہی ہیں جو نظریہ ساز ہیں اور ان ہی کے نظریات سے دوسرے تنقیدی نظریے نکلے ہیں اگر وہاب اشرفی ان ناقدین کے پیش کردہ نظریات پر اپنی رائے کا تھوڑے تفصیل سے اظہار کرتے تو یہ کتاب اور بھی بہتر ہو سکتی تھی

---

[1] قدیم ادبی تنقید ص۶۲ [2] قدیم ادبی تنقید ص۷۱

"شاد عظیم آبادی اور ان کی نثر نگاری" بنیادی طور پر ایک تحقیقی مقالہ ہے، جو پی۔ایچ۔ڈی کی سند کے لئے لکھا گیا تھا لیکن اس تحقیقی مقالے میں بھی مصنف کے تنقیدی شعور کی جھلکیاں دکھائی دیتی ہیں۔اس حقیقت سے قطع نظر کہ غالباً یہ پہلا تحقیقی مقالہ ہے، جس کی قاضی عبدالودود صاحب نے شاد سے اپنے اختلافات کے باوجود تعریف کی ہے، "تقریب" کے عنوان سے خلیل الرحمٰن اعظمی کا لکھا ہوا تعارف بھی قابلِ غور ہے۔ وہ کہتے ہیں :

> "ڈاکٹر وہاب اشرفی ان چند نوجوانوں میں سے ہیں جو بیک وقت تحقیق و تنقید دونوں سے عہدہ برآ ہو سکتے ہیں۔فارسی، انگریزی اور اردو ادب پر ان کی نظر گہری ہے۔قدیم و جدید ہر طرح کے میلانات و رجحانات کے بارے میں ان کی اپنی سوچ سمجھی رائے ہے۔"[1]

وہاب اشرفی نے یہ مقالہ بڑی غیر جانبداری کے ساتھ لکھا ہے اور جیسا کہ انہوں نے عرضِ حال کے تحت خود بھی کہا ہے کہ کہیں بھی کسی قسم کی طرف داری یا چشم پوشی کو راہ نہیں دی ہے۔ظاہر ہے کہ تحقیقی مقالوں میں دریافت شدہ حقائق کو پرکھنے سے زیادہ نئے حقائق کی نقاب کشائی پر زور دیا جاتا ہے۔وہاب اشرفی کا نقطۂ نظر بھی اس کتاب کی حد تک یہی رہا ہے۔لیکن شاد کی ناول نگاری سے بحث کرتے وقت، یا شاد کے مضامین کا جائزہ لیتے وقت انھوں نے اپنے گہرے تنقیدی شعور کا ثبوت دیا ہے اور شاد کی نثر نگاری کی قدر و قیمت سیاسی یا سماجی پس منظر میں نہیں بلکہ متن کی بنیاد پر متعین کرنی چاہی ہے۔

وہاب اشرفی کی تنقید نگاری کا یہ مختصر سا جائزہ پیش کرتے وقت میرا دھیان بار بار ان کے لکھے ہوئے بعض اہم تبصروں کی طرف جاتا رہا ہے "گنج سوختہ" "اکائی" یا "غالب کی جمالیات"،

---

[1] شاد عظیم آبادی اور ان کی نثر نگاری ص ۱

پر کیے ہوئے ان کے تبصرے دعوتِ فکر دیتے ہیں۔ ان تبصروں میں فنکاروں کی بے جا تعریف یا نکتہ چینی کی بجائے ان کے حقیقی خدوخال ابھارنے اور کتاب کی انفرادیت کو نمایاں کرنے کی کوشش ملتی ہے۔ ان تبصروں کے بغور مطالعے سے بھی وہاب اشرفی کا تنقیدی رویہ بڑی حد تک سامنے آجاتا ہے۔ وہاب اشرفی کا ایک اہم کام علم البلاغت پر لکھی ہوئی ان کی کتاب "تفہیم البلاغت" ہے جس میں بیشتر اردو اصطلاحات کے انگریزی مترادفات اور ان کی مثالیں وضاحت سے پیش کی گئی ہیں۔ راجندر سنگھ بیدی کی افسانہ نگاری کا جائزہ انہوں نے چند افسانوں کے حوالے سے لیا ہے مگر ان کے مباحث بیدی کی پوری افسانہ نگاری پر حاوی آتے ہیں۔ اس کے باوجود ان کی تنقید نگاری کے کسی شاہکار کی نگاہیں منتظر ہیں۔

وہاب اشرفی کی تنقید نگاری کے سلسلے میں اس بحث کو ختم کرتے ہوئے صرف ایک نکتے کی طرف اور اشارہ کرنا چاہتا ہوں۔ تنقید کے لیے کسی فن پارے کی کلی تفہیم ضروری ہے اور اس تفہیم کا اظہار سائنٹیفک اور ترسیلی اسلوب میں ہی ممکن ہے۔ یہ صورت ڈاکٹر وہاب اشرفی کی تنقید میں ہر جگہ جلوہ گر نظر آتی ہے۔

حال ہی میں وہاب اشرفی کے مضامین کا ایک اور مجموعہ "آگہی کا منظر نامہ" نگاہوں سے گزرا۔ اس کے مضامین متنوع بھی ہیں اور تازہ بکار بھی۔ اور تنقیدی رویہ تقریباً وہی ہے جو "نئی تنقید" کے نقادوں کا ہے۔ یہاں اس کی گنجائش نہیں کہ اس مجموعے کے تمام مضامین پر تفصیلی تنقید کی جائے لیکن اتنا تو کہا ہی جا سکتا ہے کہ منٹو کے افسانے "پھندنے" کے مختلف تلازمات کے حوالے سے انہوں نے منٹو کی افسانہ نگاری کا ایک نئے زاویے سے جائزہ لیا ہے۔ اسی طرح اردو تنقید و تحقیق کی موجودہ صورت حال پر ان کے مضامین بے باک بھی ہیں، تفصیلی بھی اور فکر انگیز بھی۔

اسلوب و معنیٰ

اسلوب و معنیٰ کے رشتوں پر ایک مدت سے گفتگو ہوتی چلی آئی ہے۔ یہاں تک کہ یہ موضوع کثرتِ تعبیر کے سبب خواب پریشاں بن چکا ہے۔ اس کے باوجود اگر اسلوب اور معنیٰ کے سلسلے میں ہونے والے تمام مباحث کا جائزہ لیا جائے تو دو امور خود بخود واضح ہو جاتے ہیں۔ اول یہ کہ ایک گروہ مسلسل اسلوب کو انتہائی ضمنی اور اضافی شئے قرار دیتا رہا ہے اور اس کا اصرار رہا ہے کہ تخلیق و تنقید میں اساسی یا بنیادی حیثیت معنیٰ کی ہے اور معنیٰ کے بغیر اسلوب کا کوئی تصور متعین ہو ہی نہیں سکتا۔ دوسری جماعت ایسے لوگوں کی ہے جو اسلوب کو معنیٰ کے تابع نہیں مانتے اور ان کا مرکزی تصور یہ ہے کہ ہر موضوع یعنی معنیٰ اپنا اسلوب خود لے کر پیدا ہوتا ہے۔ اس لیے اسلوب پر معنیٰ کے تقدم یا اس کی برتری کا سوال ہی نہیں پیدا ہوتا۔ اب ان دونوں مکاتیبِ خیال کے نقطہ ہائے نظر کی گرہ کشائی کی طرف توجہ دیجیے تو یہ بات واضح ہو جائے گی کہ ادب کی اب تک دو غایتیں سمجھی گئی ہیں۔ ایک غایت تو یہ ہے کہ ادب زندگی کا ترجمان ہی نہیں بلکہ مکمل اور بھرپور ترجمان ہے اس لیے اس کی معنویت کھلی، واضح، نمایاں، غیر مبہم صاف اور ایک طرح سے SKELETON NAKED ہونی چاہیے۔ اسلوب ایک غلاف یا نقاب کی طرح ہے جو معنیٰ اور موضوع کو چھپاتا ہے۔ چنانچہ فنی تقاضوں کا خیال کرتے ہوئے ان کے

بھید بھاؤ میں معنی کا گم کرنا اور ادب سے اس کی افادیت کے جوہر کو کاٹ لینا یا کسی طرح الگ کرنا درست نہیں۔ گویا معنی کو اسلوب پر ترجیح دینے والے یہ سمجھتے ہیں کہ اسلوب محض ایک آرائش ہے، زیبائش ہے۔ جس طرح کسی جسم کو چھپانے کے لیے، خارجی طور پر چمک دار بنانے کے لیے زرّیں لباس زیب تن کیا جاتا ہے، اسی طرح حقیقی معنی کو چھپانے اور روپوش کرنے کے لیے اسلوب کی پیچیدگی یا آرائش کا سہارا لیا جاتا ہے۔ اردو میں ادب برائے ادب' کے منکر، ترقی پسند تحریک کے معاون اور علمبردار اسی نقطۂ نظر پر اصرار کرتے رہے ہیں۔ اس لحاظ سے دیکھا جائے تو پورا ترقی پسند ادب چند مستثنیات کو چھوڑ کر معنوی یک رخے پن کو پیش کرتا ہے جس میں اسلوب کی حیثیت قطعی ضمنی بن جاتی ہے۔ اس کے برخلاف دوسرا مکتبۂ فکر جس کا تعلق جمالیات سے ہے، اس بات پر زور دیتا ہے کہ موضوع یا معنی قدیم شئے ہے جس میں تبدیلی نہیں لائی جاسکتی۔ موضوع، مفہوم، مطلب اور معنی سامنے کی اشیاء ہیں جن پر ہر شخص کی ہر وقت نظر پڑ سکتی ہے لیکن حساس فنکار ان کو ایک الگ ہی نظر سے دیکھتا ہے۔ یہ الگ نظر ہی اسلوب ہے جو متعلقہ موضوع یا معنی کو نئے Dimension اور نئی سمتیں بخشتا ہے۔ گویا جمالیات کے ماننے والے موضوع کو جامد، ساکت بے جان اور غیر ذی روح تصور کرتے ہیں اس لیے اس میں روح پھونکنے کے لیے ضروری ہے کہ اسے برتنے والے کی اپنی شخصیت کا پرتو اس موضوع یا معنی پہ پڑ جائے۔ اس طرح وہ موضوع اور معنی ایک عمومی شئے کی طرح ابھرے رہنے کے بجائے اس فردِ خاص کی چیز بن جائے گا۔ اس نقطۂ نظر کے ماننے والے یہ بھی تسلیم کرتے رہے ہیں کہ کوئی موضوع اپنے آپ میں اہم نہیں ہوتا فنکار کا احساسِ جمال اسے رفیع اور اہم بنا دیتا ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ بفون نے کہا تھا — 'Style is the man' ظاہر ہے کہ اسٹائل یا اسلوب کو شخصی، انفرادی اور داخلی کیف سے الگ نہیں کیا جاسکتا اور یہی کیف معنی کو زرّیں اور تابناک بناتا ہے۔ اسے لباس عطا کرتا ہے اور اس لائق بناتا ہے کہ ہر شخص اس میں کشش محسوس کرے اور اپنے اپنے طور پر اس سے

محفوظ ہو۔ اس لیے اسلوب اور معنی کو الگ نہیں کیا جا سکتا۔ دونوں ہم رشتہ ہیں۔ جس طرح ہر شخص کے انگوٹھے کا نشان یکساں نہیں اور ہر انگوٹھے کی چھاپ الگ نشان مرتب کرتی ہے، اسی طرح ہر اسلوب معنی کے نئے نقوش ابھارتا ہے۔

یہاں میں ایک نکتہ واضح کر دینا ضروری سمجھتا ہوں کہ ایسے افراد میں اب خاصی تعداد ان لوگوں کی ہے جو اسلوب کو محض الفاظ کی تزئین و آرائش کا فن نہیں سمجھتے بلکہ اسے پورے ہیئتی التزام اور اس کے ارتکاز پر محمول کرتے ہیں۔ چنانچہ اسلوب کی پوری بحث ایک طرح سے ہیئت کی بحث بن جاتی ہے جس میں لسانیات کے بہت سارے اسرار و رموز داخل ہو جاتے ہیں۔ اور اب تو ہیئتی ارتکاز میں ساختیاتی پہلو پر اتنا زور دیا جا رہا ہے کہ معنوی تلاش میں لفظوں کے رشتوں کے اٹوٹ سلسلوں کو جاننے اور سمجھنے کی کوشش کی جا رہی ہے۔ اس سلسلے میں وزیر آغا کے ایک تازہ مضمون کا اقتباس پیش کر دینا بے محل نہ ہوگا۔ وہ لکھتے ہیں:

> "ادب میں ساختیاتی تنقید نے ایک طرف تو ساختیاتی لسانیات اور دوسری طرف ساختیاتی علم الانسان سے اثرات قبول کئے ہیں۔ لسانیات کے سلسلے میں اس نے سائشر کے اس نظریے سے فائدہ اٹھایا ہے کہ "زبان" "رشتوں یا روابط سے عبارت ہے" گویا گفتگو کی تمام تر گل افشانی کے پس پشت "زبان" کا وجود ہے جو رشتوں پر مشتمل ایک نظام یا سسٹم ہے ۔ ۔ ۔ نقاد کا کام یہ نہیں ہے کہ وہ تخلیق کے معنی یا پیغام کی تشریح کرے یا اسے از سر نو مرتب کرے بلکہ اس سسٹم کی ساخت کا تجزیہ کرے جس سے معانی کا انشراح ہوا تھا۔"

(اوراق ۔ جون جولائی ۱۹۸۹ء، ص ۲۹)

اس میں شک نہیں کہ اردو میں اس جہت سے ادب کے مطالعے کا کام ابھی ابھی شروع ہوا

ہے مگر مغربی ادبیات میں یہ باتیں کم از کم پچاس سال پرانی ہو چکی ہیں۔ بہر حال میں یہاں ہئیت اور ساختیات کے پیچیدہ مباحث کو نہیں چھیڑنا چاہتا بلکہ اس کے محض ایک پہلو یعنی اسلوب اور معنیٰ کے مزید مباحث کو احاطۂ تحریر میں لانا چاہتا ہوں۔

میں نے اشارہ کیا ہے کہ ساختیات میں لفظوں کے رشتے کی تلاش سماجی رشتوں کی تلاش کا نام ہے۔ گویا معنیٰ کا رُخ لفظوں سے ہوتا ہوا سماج کے وسیع منظر نامے تک پہنچتا ہے۔ ایسے میں اسلوب کو معنیٰ سے الگ کر کے دیکھنا واقعی غیر ضروری بن جاتا ہے۔ اگر الفاظ کو اپنے طور پر بے جان فرض کیا جائے تو کیا ایسا نہیں ہے کہ ان میں روح پھونکنے والا وہ فنکار ہے جو مختلف رشتوں کی پہچان میں مصروفِ کار ہوتا ہے اور لفظوں کے رشتے سے اسلوب کی ایک ساخت متعین کر کے معنی کی دنیا آباد کرتا ہے۔ آخر ایسا کیوں ہے کہ ایک ہی عمرانی، معاشی، نفسیاتی اور تمدنی حالات رکھنے والے معاشرے میں لفظوں کی اکائیاں نئے فنکار کے یہاں نئی روشنیوں اور سمتوں سے ہم کنار نظر آتی ہیں۔ غالب کی معنویت ذوق اور ظفر سے یقینی الگ ہے۔ ذوق عصری آگہی کے رشتے میں کہیں نہیں نظر آتے جب کہ غالب ہمہ دم اس دور سے بھی اپنا رشتہ جوڑتے ہوئے معلوم دیتے ہیں۔ دراصل غالب کے اسلوب میں نئے رشتوں کی تلاش کا وہ عمل ہے جو پرانے معاشرے کی اینٹ اور گارے سے نئے معاشرے کی عمارت تعمیر کرتا ہے۔ کہا جا سکتا ہے کہ اسلوب دراصل ایک طرح کا 'کُن' ہے جو لفظ کو معنیٰ یعنی روح بخش دیتا ہے اور ہم 'فیکُن' کا منظر دیکھ سکتے ہیں۔

یہاں لازمی طور پر یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا اسلوب معنیٰ کے آگے آگے آتا ہے، یعنی پہلے اسلوب اور اس کے بعد معنیٰ۔ میرا خیال ہے کہ 'پہلے مرغی یا پہلے انڈا' کی بحث کی طرح یہ مسئلہ بھی لاینحل ہے۔ لیکن اتنا تو کہا ہی جا سکتا ہے کہ اسلوب اس تازگی کا نام ہے جس کے بغیر ادب آگے بڑھ ہی نہیں سکتا۔ یہاں ایک مفروضہ قائم کیا جا سکتا ہے۔ وہ یہ کہ

اس کائنات میں جو کچھ ہے وہ ہر فنکار پر عیاں اور روشن ہے۔ اس کے باوجود تخلیقات کی نیرنگی اپنی جگہ ہے تو آخر کیوں؟ شاید اسی لیے کہ اکثر فنکاروں نے اپنے موضوع کو الفاظ میں پیش کرتے وقت لفظوں کو ایک نئے انداز سے برتا ہے۔ اس کائنات کو ایک چھوٹا سا کمرہ تصور کر لیا جائے اور اس کی متعینہ اشیاء کو ذہن میں رکھ کر دس فنکاروں سے دس تخلیقی چیزیں اس کمرے کے پس منظر میں مانگی جائیں تو نتائج دس مختلف تصویروں کی شکل میں سامنے آئیں گے۔ ایک دوسرے سے الگ ان تصویروں میں کچھ مشترک خد و خال یقیناً ہو سکتے ہیں مگر مکمل طور پر کبھی ایک تصویر دوسری سے نہیں ملے گی۔ اس کی وجہ بس یہ ہے کہ تجربہ اور مشاہدہ ایک ہو سکتا ہے لیکن فنکار جب لفظوں کا لبادہ پہنا کر آرائش و زیبائش کا کام مکمل کرے گا تو ہر صورت یقینی ایک دوسرے سے مختلف ہوگی۔ اسلوب کی بس یہی کیفیت ہے۔ یہی امتیاز ہے جو ادب میں مسلسل تنوع کا سبب ہے۔ کہا جاتا ہے کہ ادب کچھ بھی نہیں بس ایک استعارہ اور METAPHOR ہے۔ یہ زندگی کچھ بھی نہیں بس ایک استعارہ ہے اور استعارہ کیا ہے؟ اسلوب کا دوسرا نام ہے۔ سب سے بڑے خالق کے اسلوب کی نیرنگی دیکھنی ہو تو دیکھئے کہ آدمی تو سب ہیں مگر سب کے چہرے الگ ہیں۔ ہر چہرے میں ایک تشخص اس کے انفرادی نقوش کی وجہ کر پیدا ہوا ہے۔ اسی طرح ادب میں تشخص اسلوب سے پیدا ہوتا ہے ورنہ معنی اور چہرہ تو ایک ہی ہے۔

اب تک اسلوب و معنیٰ سے متعلق جو باتیں پیش کی گئیں ان کی روشنی میں کئی اہم سوالات سامنے آتے ہیں۔ ایک تو یہ کہ معیاری اسلوب کی شناخت کس طرح ہو سکتی ہے؟ دوسرا یہ کہ نثری یا شعری تخلیقات کے علاوہ علمی مضامین میں اسلوب اور معنیٰ کے رشتے میں اہمیت کس کو دی جا سکتی ہے؟ اور آخری یہ کہ اگر اسلوب انفرادی فکر کا نتیجہ ہے تو کیا عمومی اسلوب کے اصول اور ضوابط متعین ہیں یا کیے جا سکتے ہیں؟ ان سوالوں کا جواب آسان نہیں ہے لیکن جو خیالات

سامنے آئے ہیں ان میں سے چند کلیدی تصورات کو سمیٹنا ممکن ہے۔ معیاری اسلوب کی شناخت
دراصل ان تمام عناصر سے ممکن ہے جنہیں اہم فنکاروں نے برتنا مناسب جانا ہے۔ اس میں
وقت یا زمانے کی قید نہیں ہے۔ مثلاً اگر یہ مان لیا جائے کہ اسلوب کو دلکش بنانے میں بلاغت
کے اصول ہمیشہ سے رہنما ثابت ہوتے رہے ہیں تو پھر کہا جا سکتا ہے کہ وہی اسلوب امتیاز حاصل
کر سکے گا جس میں بلاغت کا فنکارانہ استعمال کیا گیا ہو۔ لیکن یہیں پر یہ نکتہ بھی ذہن نشین کر لینا
مناسب ہوگا کہ بلاغت کے پہلوؤں کو میکانکی انداز میں پیش کرنے سے کوئی اسلوب پُرکشش نہیں
ہو سکتا۔ اسلوب میں زور اس صورت میں پیدا ہوگا جب متعلقہ کیف مشاہدے اور تجربے کی تند و تیز
آنچ میں پگھل کر سامنے آئے ہوں اور موضوع کا جز و بن گئے ہوں۔ رٹے ہوئے Rhetorical devises
کبھی بہتر اسلوب نہیں پیدا کر سکتے۔ یہ ایک ایسا نکتہ ہے جس پر عام طور سے اتفاق رائے پایا
جاتا ہے اور ایسا ہونا بھی چاہیے۔ بزرگوں نے اچھے کلام کو "کلامِ بلاغت نظام" کہا ہے۔
بلاغت نظام کی ترکیب غیر ضروری یا غیر حقیقی نہیں ہے بلکہ قدیم تنقیدی فکر کا نتیجہ ہے جو اب
محاورے کے طور پر استعمال ہونے لگی ہے اور وہ اس لیے کہ ہر وہ کلمہ جو تواتر کے ساتھ استعمال ہوتا
ہے خود بہ خود محاورے کی صف میں چلا جاتا ہے اور اپنے اصلی معنیٰ و مفاہیم کھو دیتا ہے۔ بہر حال،
کہنے کا مقصد یہ ہے کہ بلاغت کا پورا نظام اسلوب کے نظام کو معیاری بنانے میں معاون
ہے اور ہو سکتا ہے۔ ایک خیال یہ بھی ہے کہ شکسپیر کے تمام ڈرامے Metaphor ہیں
اور یہ بتانے کی ضرورت نہیں کہ Metaphor بلاغت کا ایک اہم عنصر ہے۔ اس سے
ثابت ہوا کہ معیاری اسلوب کی شناخت ممکن ہے اور اسے بلاغت کے اعلیٰ نظام ہی سے
پہچانا جا سکتا ہے۔ یہاں اس نکتے کی طرف اشارہ کر دینا ضروری ہے کہ معیاری اسلوب کی
تلاش میں ہمیں اصناف کے اختلاف پر بھی نظر رکھنی ہوگی۔ ایک صنف کے لیے جو اسلوب
معیاری ہوگا وہ دوسری صنف کے لیے معیاری نہیں بھی ہو سکتا ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو

"غبار خاطر" کے اسلوب کی دلکشی تسلیم کرنے کے باوجود وہاب اشرفی یہ نکتہ کیوں اٹھاتے :

> "غبار خاطر اپنی مثال آپ ہے لیکن اس کے مندرجات پر خطوط
> ہونے کا الزام کیوں ہے ؟ انانیتی ادب کہئے 'ادب لطیف کہئے' تخلیق
> کہئے' فلسفہ کہئے، شاعری کہئے' لیکن انہیں خطوط کہنے کا جواز کہاں ہے ؟
> ..... اگر غبار خاطر کے مندرجات مکاتیب ہیں تو ان افسانوں اور ناولوں
> کو بھی خطوط کی ارتقائی بحث میں شریک کرنا ہوگا' جن کا پیرایۂ بیان خط
> رہے ہیں "۔ (معنی کی تلاش ص ۹۹)

یہ تمام باتیں تخلیق یا تخلیقی نثر اور شعر پر صادق آتی ہیں مگر کیا ان باتوں کا اطلاق علمی مضامین پر بھی ہو سکتا ہے ؟ دراصل ایک بڑا مکتبۂ فکر اس بات پر قانع ہے کہ علمی مضامین میں اسلوب کی رنگا رنگی کا عمل دخل کم ہوتا ہے یا کم ہونا چاہئے۔ علوم کے اظہار میں معنوی اہمیت پر بحث فضول ہے لیکن کیا یہ حقیقت نہیں ہے کہ معنی کی یکسانیت کے باوجود ایک علمی نثر دوسری علمی نثر سے بہتر ہوتی ہے یا افضل ہو سکتی ہے۔ پھر یہ افضلیت کی شناخت ان بنیادوں پر ہوگی ؟ اس کا سیدھا سادا جواب میرے خیال میں یہ ہے کہ یہاں بھی شخصیت کا پرتو اپنا کام کرتا ہوا نظر آئے گا اور یہ پرتو انہیں Devices کا مرہون منت ہوگا جنہیں ہم بلاغت کا [illegible] ہے [illegible] تخلیقی [illegible] ہوگی مگر ایسے ہمارے طور پر اس کا استعمال ہوگا اور اس [illegible] کم ہی ہوگی۔ مثال کے طور پر سید سلیمان ندوی کے مضامین میں تشبیہات و استعارات [illegible] Paradoxes وغیرہ کی یہ صورت دیکھی جا سکتی ہے۔ تفصیل میں نہ جاتے ہوئے بھی یہاں میں قرآن کریم کی تفسیروں کا حوالہ دینا چاہوں گا۔ مختلف تفاسیر کی اپنی اپنی افادیت ہے مگر افادیت سے قطع نظر ان کے انداز بیان میں جو فرق ہے وہ آسانی سے محسوس کیا جا سکتا ہے۔

"ترجمان القرآن" کا "تفہیم القرآن" کے ساتھ اسلوب کی سطح پر موازنہ و مقابلہ کیا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ ابوالکلام زیادہ Rhetorical ہیں اور الفاظ کے دروبست میں خاصا اہتمام کرتے ہیں۔ ان کی خوش گفتاری کا ایک نمونہ ملاحظہ ہو:

"جس دنیا میں سورج ہر روز چمکتا ہو، جس دنیا میں صبح ہر روز مسکراتی اور شام ہر روز پردۂ شب میں چھپ جاتی ہو، جس کی راتیں آسمان کی قندیلوں سے مزین اور جس کی چاندنی حسن افروزیوں سے جہاں تاب رہتی ہو، جس کی بہار سبزہ و گل سے لدی ہوئی اور جس کی فصلیں لہلہاتے ہوئے کھیتوں سے گراں بار ہوں، جس دنیا میں روشنی اپنی چمک، رنگ اپنی بوقلمونی، خوشبو اپنی عطر بیزی اور موسیقی اپنا نغمۂ و آہنگ رکھتی ہو، کیا اس دنیا کا کوئی باشندہ آسائش حیات سے محروم اور نعمت معیشت سے محروم ہو سکتا ہے۔"

"الحمد" کی تفسیر تو خیر ان کا شاہکار ہے مگر دوسری آیات کی تشریح میں بھی وہ اپنے مخصوص انداز بیان کے سہارے زیادہ دلکشی پیدا کر دیتے ہیں۔ دیکھئے ایک ہی مقام سے دو عالم دین کس طرح گزرتے ہیں۔

(۱) "ان دونوں گروہوں کے درمیان ایک اوٹ حائل ہوگی جس کی بلندیوں (اعراف) پر کچھ اور لوگ ہوں گے۔ یہ جنت میں داخل تو نہیں ہوئے مگر اس کے امیدوار ہیں ..... درحقیقت یہی معاملہ دنیا میں بھی خدا اور رائدہ کے نیک بندوں کے درمیان ہے۔ ظالموں کو جو دولت دنیا میں ملتی ہے وہ اس پر فخر کرتے ہیں، کہتے ہیں کہ یہ ہماری قابلیت اور سعی و کوشش کا نتیجہ ہے اور اسی بنا پر وہ ہر نعمت کے حصول پر اور زیادہ متکبر اور مفسد بنتے چلے جاتے ہیں۔" (تفہیم القرآن جلد دوم از ابوالاعلیٰ مودودی، ص ۳۱-۳۲)

(۲) "سورۂ حدید میں ہے، جنتیوں اور دوزخیوں کے درمیان ایک دیوار ہے ..... اسی دیوار کو یہاں اعراف سے تعبیر کیا ہے۔ .... اگر حقیقت کے رمز شناس ہو تو پاؤ گے کہ زندگی کے ہر گوشے میں جنت و دوزخ کی تقسیم کا یہی حال ہے۔ دونوں کی سرحدیں اس طرح ملی ہوئی ہیں کہ ایک قدم پیچھے رہ گئے اور جنت کی جگہ دوزخ میں پڑ گئے۔"

(ترجمان القرآن جلد سوم از ابوالکلام آزاد صفحہ ۳۲-۳۱)

اب صرف ایک نکتہ باقی رہ جاتا ہے یعنی کسی عمومی اسلوب کا تعین ممکن ہے۔ میرا خیال ہے کہ جہاں تک کسی اسلوب کی عمومیت کا سوال ہے تو اس پر سرے سے گفتگو ہی فضول ہے۔ ہر وہ نثر نگار جس کا مشاہدہ ناقص، تجربہ خام اور مشق ناکافی ہو گی اس کی نثر عمومیت سے دوچار ہو گی۔ یہاں کسی شخصیت کے پرتو کا سوال ہی نہیں اٹھتا۔ حقیقتاً ایسے لوگ ہمیشہ نقالی کی کوشش میں مصروف رہتے ہیں اور اس کوشش کے باوجود حقیقی فنکار سے خاصا بُعد رکھتے ہیں۔ گویا عمومیت ناپختگی کی علامت بھی ہے اور فنکار کے چھوٹے ہونے کی دلیل بھی۔ فنکار جتنا بلند ہوتا جاتا ہے، اسلوب انفرادی اور امتیازی بنتا جاتا ہے۔ اس لیے کوئی اسلوب نہ کوئی ابتدا ہے نہ انتہا [illegible] یہاں [illegible] مثالیں دی جا [illegible] نہیں ورنہ آسانی سے یہ واضح کیا جا سکتا تھا کہ محمد حسین آزاد [illegible] ابوالکلام آزاد کے اسلوبِ نگارش کی نقل کرنے والے بیشتر نثر نگاروں کا کیا انجام ہوا۔ جیسے وہ خود involvement کے کسی فنکار کی تقلید کرنا موضوع اور فنکار دونوں سے [illegible] ہے۔ ایسے میں جو ناقص اسلوب ابھرتا ہے وہ طبیعت میں تکدر پیدا کرنے کے سوا اور کچھ نہیں کر پاتا۔ یہاں اس طرح کا صرف ایک اقتباس نقل کرتا ہوں:

"آپ خیالات کی ناؤ کو نہ دیکھیے بلکہ اس ناؤ کو دریائے سخن میں
کھینے کے فنکارانہ اور ہنرمندانہ انداز کو دیکھیے کہ کشتیٔ خیال کے عکس
سے دریائے سخن کی ہر موج قوس قزح اور ہر لہر کہکشاں کی صورت نظر آتی
ہے۔ جمیلؔ مظہری کی شاعری کی یہی انفرادیت اور خصوصیت ہے کہ انہوں
نے بھی آذر کی طرح لفظی صنم تراشی کی ہے ... اگر جمیلؔ صاحب صرف
ہجویہ شاعری کرتے تو اردو شاعری کے سرمایے میں اضافہ ہوتا۔"

اس اسلوب کی کون داد دے سکتا ہے؟